

# El legado de al-Ándalus

LAS ANTIGÜEDADES ÁRABES EN LOS DIBUJOS DE LA ACADEMIA





Real Academia  
de Bellas Artes  
de San Fernando  
[rabaf.com](http://rabaf.com)



*¿No hay en este jardín maravillas  
que Dios no quiso que semejantes hallara la hermosura?*

*Tallada [la fuente] de perlas, de diáfana luz  
engalanada toda ella está por el aljófar derramado.*

*Líquida plata entre joyas fluyente,  
con la belleza de éstas, blanca y transparente.*

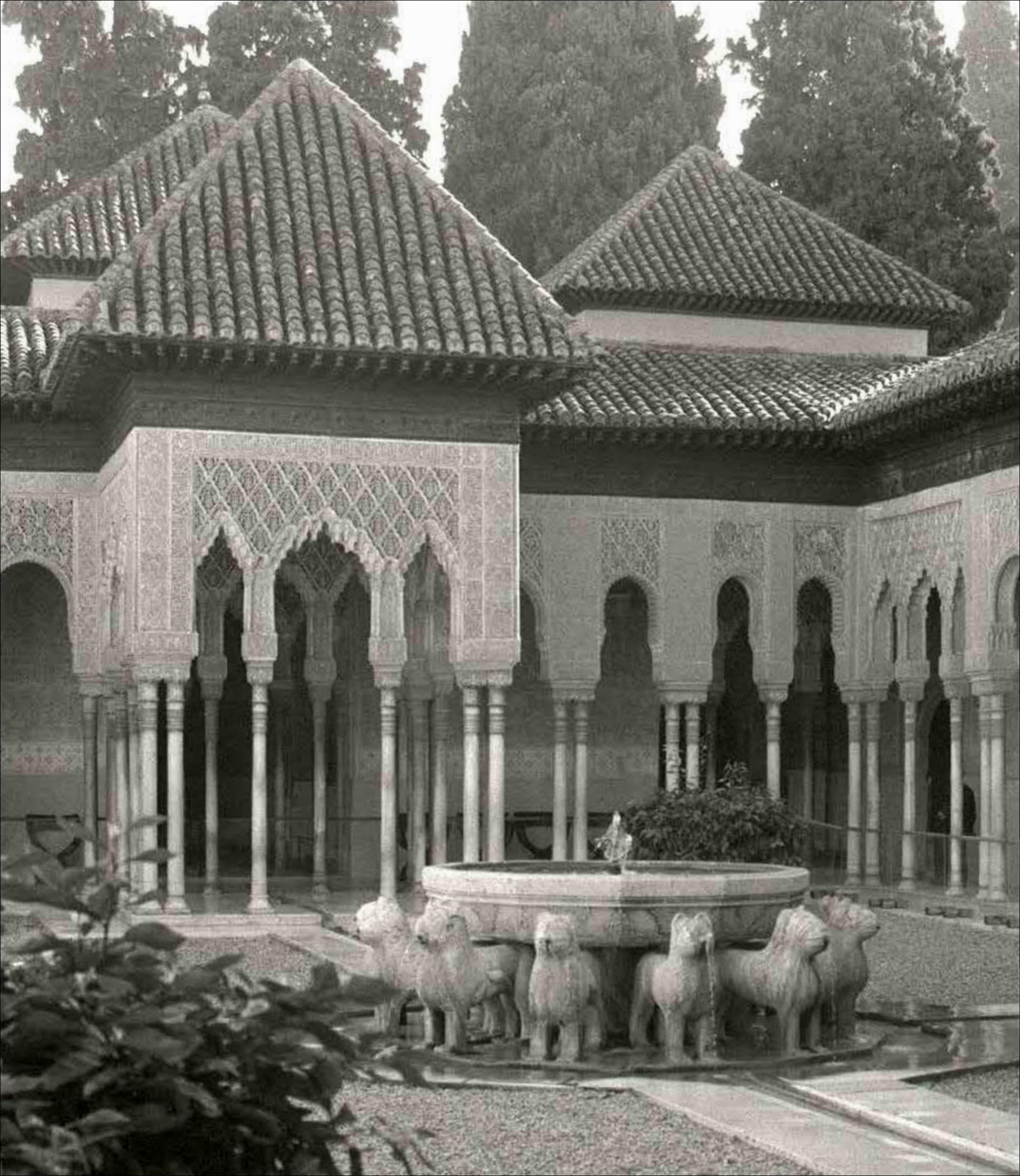
*Tan semejante lo que fluye a lo inerte  
que no sabemos cuál de ambos discurre.*

*¿No ves que el agua por su taza corre  
pero ésta le cierra su cauce,*

*Igual que un amante cuyas lágrimas van a desbordarse  
y que por temor al delator las contiene?*

Ibn Zamrak









# El legado de al-Ándalus

LAS ANTIGÜEDADES ÁRABES  
EN LOS DIBUJOS DE LA ACADEMIA

EDICIÓN A CARGO DE ANTONIO ALMAGRO GORBEA

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO  
FUNDACIÓN MAPFRE

MADRID, 2015

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO

FUNDACIÓN MAPFRE

DIRECTOR

Fernando de Terán Troyano

PRESIDENTE DE FUNDACIÓN MAPFRE Y PATRONATO

Antonio Huertas Mejías

VICEDIRECTOR-TESORERO

Ismael Fernández de la Cuesta

VICEPRESIDENTE DE FUNDACIÓN MAPFRE Y PATRONATO

Antonio Núñez Tovar

SECRETARIO GENERAL

José Luis García del Busto Arregui

DIRECTOR DEL ÁREA DE CULTURA

Pablo Jiménez Burillo

ACADÉMICO DELEGADO DEL MUSEO

José María Luzón Nogué

COORDINADOR DE PROYECTOS

Javier Blas Benito

CONSERVADORA JEFE DEL MUSEO

Mercedes González de Amezúa

CONSERVADORA DEL GABINETE DE DIBUJOS

Ascensión Ciruelos Gonzalo

La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la Fundación MAPFRE  
y el comisario de la exposición agradecemos la ayuda de las siguientes personas:

Juan Ángel Aguirre Peña, Isabel Álvarez Barrio, Antonio Andina Legazpi, Isabel Arribas Freire, Marina Arroyo Fajardo, Beatriz Barchino Cano, José Carlos Barrientos López de Ayala, Beatriz Cambiasso de Marchi, Mercedes Casado Pastora, Ana Casas Gómez, Laura Coello del Río, Elena Correa, Cristina Cosido Cabo, Xoxe Costa Álvarez, Lucía Cuesta Cruz, Olga Diéguez Martín, Fernando Díez Gallardo, Carlos Dones Rodríguez, Manuel Espeso Martín, Laura Fernández Bastos, Antonia Fernández Fernández, Alejandra Fernández Martínez, Ángel Fernández Pérez, Teresa García Puente, Francisco Gómez Enguita, Isabel González García, David Granado Alcántara, Javier de la Guerra Carrasco, Carmen Guerra Linares, Ana Huerta San José, Bárbara Jiménez Serrano, Francisco Lamolda, Santiago José A. Lapique Martínez, David López Carracedo, Mercedes López García, Marina López de Haro Ochoa, Antonio López Sebastián, Purificación Marinetto Sánchez, José Moreno Martín, Pedro Muñoz Gimeno, Encarna Perera Carmona, Jesús Ramos Meseguer, Adolfo Rodríguez Pérez, Pilar Rosuero López, José Ignacio Sánchez-Rico Garrido, Borja Segador González, Isabel Siñeriz Suárez, M<sup>a</sup> del Carmen Utande Ramiro, Luis Val Díez, María del Mar Villafranca, Eva María Vives Jiménez, Sonia Zorrilla Rivas. Y especialmente a Carlos Sánchez Gómez por su generosidad en el préstamo de una de las obras de la exposición.

Nuestro agradecimiento particular a la Escuela de Estudios Árabes, CSIC.



Fernando de Terán Troyano

*Director de la Real Academia  
de Bellas Artes de San Fernando*

A finales de la década de 1750, pocos años después de crearse la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y ante la noticia del deterioro de las pinturas existentes en la Alhambra, la corporación se movilizó para evitar la pérdida de unos bienes de indudable valor histórico. Enfatizaba así su voluntad de preservar el patrimonio cultural del país, objetivo que habría de convertirse en uno de los empeños ineludibles de la Academia. Pronto su interés se amplió a la documentación y al estudio de todo el conjunto de la Alhambra. Por primera vez se prestaba atención a las antigüedades de origen islámico, en una acción que puede considerarse pionera en el continente europeo y con la que se sentaron las bases de los estudios árabes.

José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, vinculados por derecho propio a la mejor arquitectura que se construyó en España durante la Ilustración, fueron los responsables de llevar a cabo la misión. Con perspectiva histórica, resulta evidente que los trabajos de los viajeros foráneos que durante el siglo XIX difundieron por Europa las originales creaciones del mundo andalusí –tan cercano a un Oriente admirado e idealizado por el movimiento romántico–, no iniciaron la divulgación de las arquitecturas hispanomusulmanas, ya que en muchos casos se inspiraron e incluso copiaron la obra concebida y editada en 1787 y 1804 por la Academia: las *Antigüedades Árabes de España*.

Este proyecto del siglo XVIII tuvo continuidad en la ambiciosa iniciativa editorial de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, acometida en la centuria siguiente, dentro de la cual los monumentos de origen islámico ocuparon un lugar destacado. Durante la segunda mitad del siglo XIX, el desarrollo de los procesos de arte gráfico permitió que el extraordinario colorido de los motivos de la Alhambra y de la mezquita de Córdoba, tan excelsamente captado en los dibujos, pudiera ser transferido a las estampas editadas a partir de ellos.

Entre el rico y variado patrimonio que la Academia ha ido atesorando desde su fundación en el siglo XVIII, sus colecciones de dibujos de arquitectura constituyen un fondo artístico de extraordinaria importancia. Los dibujos que conforman ahora esta exposición titulada *El legado de al-Ándalus*, que son presentados por vez primera al público, aúnan su belleza con un indudable interés documental, por cuanto representan los monumentos árabes de al-Ándalus en un estado anterior a muchas de las vicisitudes y transformaciones que han sufrido desde entonces.

Es de justicia reconocer la intensa implicación y la profesional labor llevada a cabo por el comisario de la exposición, el doctor arquitecto y académico Antonio Almagro Gorbea, uno de los máximos expertos en arquitectura islámica. Por la oportunidad que nos ha brindado de trabajar con él en este proyecto y por la generosa entrega de sus conocimientos, le expresamos nuestra más sincera gratitud. Agradecimiento que deseamos extender a los autores de los capítulos de este libro y a todas las personas que en la Academia y en la Fundación MAPFRE han contribuido con su trabajo y aportaciones a conseguir tan óptimos resultados.

La colaboración entre la Academia y la Fundación MAPFRE se ha concretado en los últimos años en distintos proyectos expositivos de alto nivel científico que han ido perfilando, entre otras iniciativas, una nítida línea de acciones conjuntas en torno al dibujo, manifestación artística muy sensible a los intereses y objetivos de ambas entidades. Para la Academia el apoyo sostenido de la Fundación MAPFRE está posibilitando el estudio y tratamiento de sus colecciones así como su difusión pública, una labor de mecenazgo responsable que reconocemos, admiramos y de la que nos sentimos profundamente agradecidos.

En definitiva, con *El legado de al-Ándalus*, la Academia y la Fundación MAPFRE deseamos dar a conocer una valiosa colección de dibujos que ilustran y ayudan al mejor conocimiento de monumentos tan señeros como la Alhambra y la mezquita de Córdoba, que hoy forman parte del Patrimonio de la Humanidad.



Antonio Huertas Mejías

Presidente de FUNDACIÓN MAPFRE

Nos complace presentar, junto con la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la exposición *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*, que recoge una selección de uno de los corpus artísticos más significativos de Europa referidos a la presencia árabe en al-Ándalus.

Se trata de una exposición singular y única, que reúne el trabajo promovido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde mediados del siglo XVIII, para compilar y reproducir en dibujos, planos y bocetos, el enorme legado andalusí de España. Una iniciativa precursora tanto en el tiempo como en su calidad que colaboró de forma decisiva en la génesis del arabismo español y que sacó del olvido una parte fundamental de la herencia histórica de nuestro país.

Como podrá observarse en el excelente catálogo de la exposición muchas de las reproducciones constituyen verdaderas joyas artísticas de gran valor histórico, por la valiosísima información de primera mano que aportan no sólo al investigador, sino también para arquitectos y especialistas en la restauración del patrimonio y que ahora, por vez primera, se exponen al público en general.

Quiero expresar nuestro profundo agradecimiento a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución con la que FUNDACIÓN MAPFRE ha venido colaborando de forma muy positiva desde hace varios años en diversas iniciativas y de manera especial al comisario de la exposición, Antonio Almagro Gorbea, por su entusiasmo, entrega y rigor en la preparación y desarrollo de este gran proyecto.







ÍNDICE

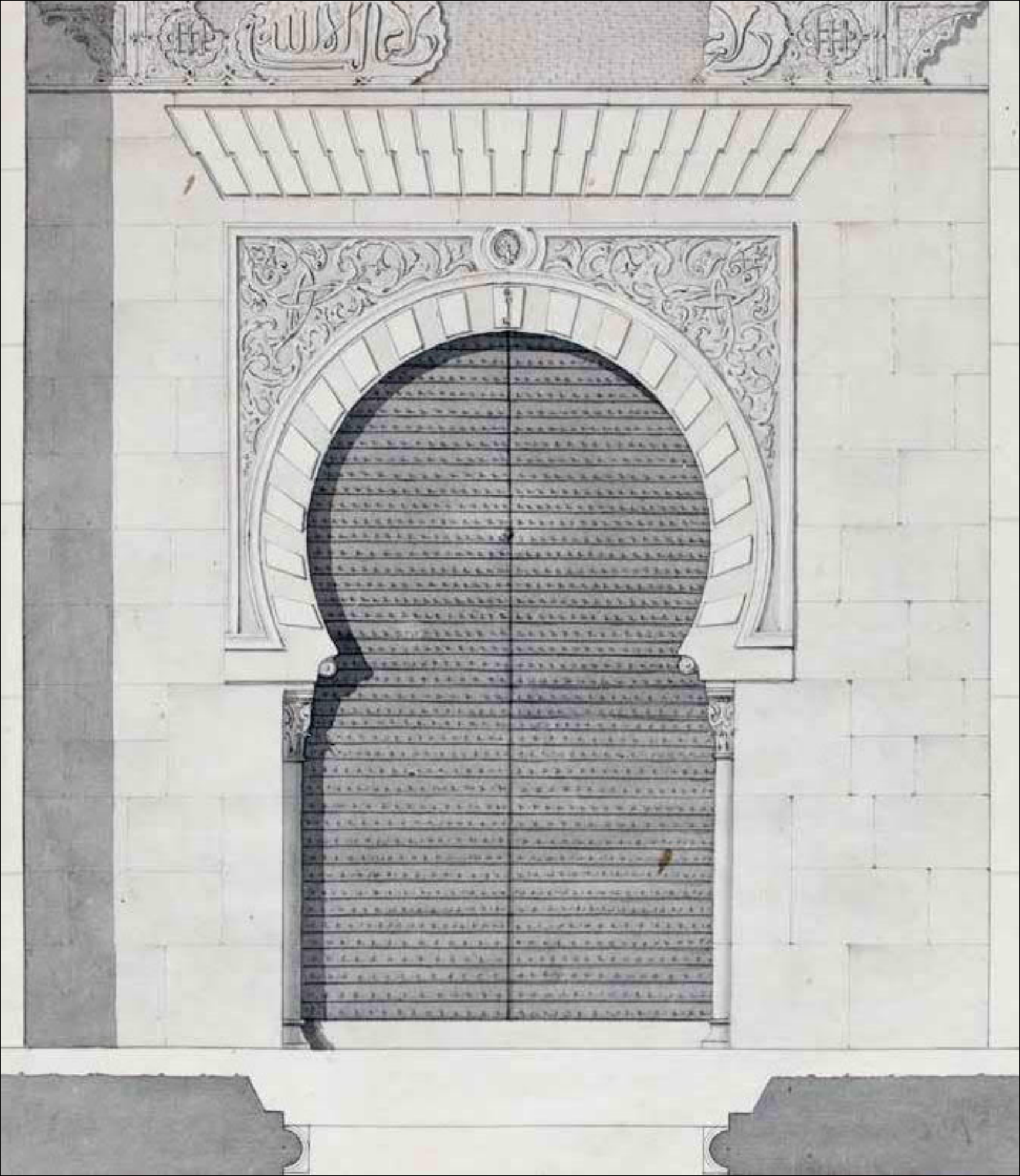
|     |                                                                                                                                         |
|-----|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 13  | Las antigüedades árabes en<br>la Real Academia de San Fernando<br>Antonio Almagro Gorbea                                                |
| 31  | Notas sobre los dibujos de las <i>Antigüedades Árabes</i><br>y los <i>Monumentos Arquitectónicos</i><br>Alfonso Jiménez Martín          |
| 45  | Los dibujos de la “arquitectura mahometana”<br>en <i>Monumentos Arquitectónicos</i><br>Javier Ortega Vidal                              |
| 63  | Los autores: arquitectos, pintores y dibujantes<br>Pedro Navascués Palacio                                                              |
| 81  | El color en la decoración arquitectónica andalusí<br>Ana García Bueno                                                                   |
| 93  | Las <i>Antigüedades Árabes</i> y José de Hermosilla:<br>historia, arquitectura e ilustración en el siglo XVIII<br>Delfín Rodríguez Ruiz |
| 107 | La epigrafía de la Alhambra y de la mezquita<br>de Córdoba en los trabajos académicos del siglo XVIII<br>José Miguel Puerta Vilchez     |

---

Catálogo de obras

|     |                                              |
|-----|----------------------------------------------|
| 127 | Antigüedades Árabes de España                |
| 289 | Monumentos Arquitectónicos de España         |
| 382 | Planos de ubicación de los motivos dibujados |
| 384 | Bibliografía                                 |

José de Hermosilla, *Plano general  
de la fortaleza de la Alhambra*,  
1766-67 [detalle de cat. 52]



# Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando

Antonio Almagro Gorbea

*Escuela de Estudios Árabes, CSIC*

José de Hermosilla, *Puerta de Siete Suelos*, 1766-67  
[detalle de cat. 58]

Entre las primeras acciones emprendidas por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, tras su fundación en 1752, sobresalió la labor de estudiar y documentar los monumentos de épocas anteriores que tenían un valor artístico e histórico. De entre ellos, los de origen islámico merecieron una destacada atención. En la España ilustrada, los estudios históricos y la sensibilidad artística pronto se fijaron en esa parte de nuestro pasado que había quedado un tanto olvidada en los siglos precedentes. Estos hechos vienen a demostrar que el interés por el conocimiento y la preocupación por la conservación del patrimonio monumental de origen islámico que existía en España no fue un hecho exclusivo, ni siquiera original, de los viajeros y estudiosos europeos del siglo XIX.

La fascinación por la cultura árabe, tan presente en la España medieval, había sufrido un brusco quebranto con la finalización de la Reconquista, la irrupción del Renacimiento y la extensión de la cultura de la Contrarreforma, de modo que desde la segunda mitad del siglo XVI y, más aún, tras la expulsión de los moriscos al inicio de la siguiente centuria, esa página trascendental de nuestro pasado quedó relegada e ignorada. Esto no impidió que eruditos e historiadores se interesaran por la historia de ese período y por los monumentos omnipresentes en una parte considerable de la geografía peninsular, aunque, desaparecidas la asimilación que en otros tiempos se había producido de esta cultura y la consideración como propias de tales manifestaciones artísticas, su estudio y comprensión quedaron relegados y en parte olvidados.

Si bien es cierto que diversos autores pusieron de manifiesto, ya en el siglo XVII, el interés que presentaban los textos y epígrafes árabes para la formación de una historia de España mejor documentada y sustentada en testimonios más directos y objetivos [Ibáñez de Segovia (1687) 7-10], será en el siglo XVIII, de la mano del movimiento ilustrado, cuando esas aspiraciones empiecen a tomar cuerpo. En esta labor tuvieron un papel muy destacado las Academias como instituciones creadas a instancias de la Corona con el fin de impulsar y difundir el conocimiento científico y de fomentar las artes y el buen gusto.

Aunque las corrientes imperantes en esos momentos en Europa, seguidas igualmente en España, ponían su foco en la admiración del mundo clásico presentado como modelo universal de estética y buen hacer, cupo a nuestro país, por las especiales circunstancias de su pasado histórico y la consiguiente presencia de un legado cultural bien evidente, ser precursora en desarrollar una atención especial hacia unos testimonios materiales que eran reflejo del mundo oriental. Pues no será hasta entrado el siglo XIX cuando el interés por el orientalismo se difunda por Europa, fenómeno en el que jugó un importante papel el conocimiento

de los monumentos de al-Ándalus, en buena medida propiciado por los trabajos desarrollados por la Academia de San Fernando en la centuria anterior.

La presencia de construcciones, objetos y escritos de la cultura árabe en nuestro territorio propiciaron que España se convirtiera en precursora de los estudios de la cultura árabe. En primer lugar, como ya hemos indicado, porque hacía inevitable el contacto con ellos y por lo tanto era normal que despertara interés conocer su significado y su relación con los acontecimientos del pasado. Pero también la existencia de abundantes manuscritos en las bibliotecas o las necesarias relaciones diplomáticas y comerciales con países vecinos, tan cercanos como los del norte de África, fueron razón suficiente para promocionar a personas conocedoras de la lengua árabe, bien de origen extranjero o españolas. Entre las primeras cabe destacar la presencia de diversos miembros de la comunidad maronita procedentes de lo que hoy es el Líbano o la costa de Siria. Aunque cristianos de rito oriental, su obediencia a Roma propició el paso de muchos de ellos por la capital del mundo católico a través de la cual llegaron a otros países occidentales y entre ellos a España, en donde encontraron acogida y trabajo.

De entre ellos merece destacarse a Miguel Casiri, quien obtuvo en 1748 el cargo de traductor de lenguas orientales en la Biblioteca Real y más tarde en la del Escorial, y que elaboró el catálogo de los manuscritos árabes de su biblioteca. Estas inquietudes cobraron especial relieve en la Academia de la Historia, en donde la preocupación por establecer una cronología segura de los hechos históricos motivó la búsqueda de fuentes fiables que podían aportar datos precisos, prestando por ello especial atención a la recopilación de inscripciones y monedas [Almagro Gorbea y Maier (2012)].

Pero no sólo de este tipo de restos se ocuparon las Academias en su labor de estudio de la historia, el arte y la cultura árabes. Los monumentos arquitectónicos, presentes en buena parte de nuestra geografía también merecieron la atención de los estudiosos ilustrados al igual que lo fueron los de otras épocas y estilos. Para este fin las Academias adoptaron el método de enviar expediciones de algunos de sus miembros en lo que se llamaron “viajes literarios” con el fin de recoger sobre el lugar información directa acerca de los edificios, ruinas, restos o cualquier otro vestigio que ayudara a ilustrar la historia y el arte de España. Aunque las primeras de estas expediciones tuvieron por objeto principalmente lugares con presencia romana, pronto apareció el interés por lo árabe.

En muchos de estos viajes académicos, que dieron lugar a minuciosas descripciones e incluso publicaciones extensas, se incorporó como novedad la presencia de dibujantes que elaboraron planos y otros documentos gráficos que ilustran, en la mayor parte de los casos por primera vez, los monumentos y lugares que visitaron. Esta preocupación por incorporar información gráfica de carácter técnico es, sin duda, uno de los rasgos que caracteriza el naciente espíritu científico que impregna los trabajos de esta centuria y los distingue de otros anteriores.

No estuvo tampoco ajena a estas iniciativas la Corona, que mostró también su interés por los monumentos más sobresalientes de esta etapa de nuestro pasado. Con motivo de la boda del Príncipe de Asturias con Bárbara de Braganza, la familia real, por sugerencia de la Reina, se trasladó el 28 de noviembre de 1728 a Sevilla instalándose en los Reales Alcázares. Lo que en principio fue una medida encaminada a restablecer la salud del monarca se transformó en una estancia de casi cinco años en Andalucía en donde el contacto con la presencia islámica resultaba más manifiesto. La propia residencia dentro del palacio sevillano, en el Alcázar de Pedro I, tuvo que ser un importante

estímulo para conocer y apreciar este patrimonio. Pero a estos hechos vino a sumarse el que en marzo de 1730 los reyes se trasladaron a Granada alojándose en el palacio de la Alhambra, donde, ante la belleza del edificio, dieron orden de que se pusiera especial cuidado en no maltratar los pavimentos, relieves y adornos de las habitaciones en las que se instalaron dentro del palacio nazarí [Lavalle-Cobo (2002) 112]. En la Alhambra se había producido la destitución del marqués de Mondéjar de su puesto de alcaide perpetuo de la fortaleza, cargo que ocupaban miembros de esta familia desde tiempos de los Reyes Católicos, por su adhesión a la causa del Archiduque de Austria durante la Guerra de Sucesión. Con ello también se produjo el secuestro de las rentas con que contaba la propiedad real para su conservación, que se reincorporaron a la Corona, lo que privó al monumento del instrumento eficaz que había garantizado su conservación durante el gobierno de los Austrias. No obstante, el interés y la preocupación por su mantenimiento no desaparecieron y fueron asumidos por las instituciones creadas por los Borbones para atender el bien público en materia de arte y cultura. Prueba de ello es el informe realizado por José de Hermosilla a petición de la Corona y su propuesta de restauración de los palacios de la Alhambra que fue atendida con la provisión de 30.000 reales para su ejecución [Merino de Cos (2011)].

El 20 de octubre de 1731 partía desde el Alcázar de Sevilla el infante don Carlos para hacerse cargo de los ducados de Parma y Piacenza y más tarde del Reino de Nápoles [Marín (2006) 63], en donde había de iniciar con su patrocinio la más precoz y fructífera labor de investigación arqueológica del Siglo de las Luces. El recuerdo de esta estancia en los alcázares de Sevilla y Granada debió dejar huella en el joven príncipe que, vuelto ya como rey de España, se interesó en gran medida por los trabajos que desarrolló la Academia en la Alhambra.

Los estudios sobre las antigüedades árabes fue una labor en la que participaron en complicidad la Real Academia de la Historia y la de Bellas Artes de San Fernando. Así, la noticia del precario estado de conservación de las pinturas existentes en la sala de los Reyes de la Alhambra y el consiguiente peligro de su desaparición movió a ésta última a interesarse por hacer copias de ellas. Se pretendía no sólo preservar su memoria sino propiciar su difusión tanto dentro de España como en el resto de Europa, con el objetivo añadido de acrecentar el prestigio de la nación. Por este motivo, en la junta del 14 de octubre de 1756 Ignacio de Hermosilla, secretario de la corporación, de acuerdo con el plan de la Academia de “conservar y propagar la noticia de nuestras Antigüedades y Monumentos”, propuso que el pintor Manuel Sánchez Jiménez, discípulo de la Academia, copiase los retratos de los reyes moros que están en los techos de las alcobas de la sala de los Reyes del patio de los Leones de la Alhambra. Como quiera que cuatro años más tarde este pintor no hubiera acometido el trabajo, la Academia, a través de Luis Bucareli, a la sazón Gobernador de la Alhambra, le pasó el encargo al profesor de pintura y arquitectura Diego Sánchez Sarabia [Rodríguez Ruiz (1990) 226; (1992) 35]. A finales de 1760 Sarabia remitió tres pinturas al óleo de los retratos y figuras de la sala de los Reyes y tres dibujos de inscripciones, acompañadas de un informe. Ante tales materiales, la Academia decidió enviarle unas instrucciones en las que se ampliaba el encargo inicial al solicitarle que copiase con rigurosidad las inscripciones, las pinturas de las bóvedas así como que levantara los planos de los palacios de la Alhambra, tanto el construido en tiempos de los árabes con sus reformas posteriores, como el mandado hacer por Carlos V. El encargo estaba, pues, orientado a recuperar aquellos datos de interés arqueológico útiles para el conocimiento



de la historia de la nación. De hecho, Ignacio de Hermostilla trasladó la copia de las inscripciones, más un cuaderno con las epigrafías que existían en tiempos del arzobispo Hernando de Talavera (1493-1507), a la Real Academia de la Historia, donde fueron examinadas por Miguel Casiri, quien presentó un informe el 6 de septiembre de 1761, lo que revela el mutuo interés por el proyecto en el que estaban implicadas ambas instituciones. Entre 1761 y 1762 Sarabia remitió a la Real Academia de San Fernando otros tres óleos de las pinturas de la sala de los Reyes, así como los planos, alzados y dibujos de motivos decorativos de pavimentos y frisos, elementos arquitectónicos, cerámicas e inscripciones del palacio nazarí y del palacio de Carlos V. Aunque el proyecto inicial previsto por la Academia y encargado a Sánchez Sarabia sólo pretendía documentar estas antigüedades, ante la vista del trabajo realizado y satisfecha la corporación con el material recibido, acordó el 19 de diciembre de 1762 hacer grabar e imprimir la obra hasta entonces realizada, que se presentó al Rey al año siguiente. Carlos III dio su aprobación e incluso ordenó que de los dibujos de los jarrones nazaríes que se conservaban en el palacio se realizaran copias para servir de modelos en la Real Fábrica del Buen Retiro.

La buena acogida de esta iniciativa movió a proponer al recién nombrado Protector de la Academia y Secretario de Estado, marqués de Grimaldi, hacer una colección de monumentos de España que se presentase al Rey para su aprobación y para contar con el patrocinio real, tomando como modelo lo hasta entonces realizado de la Alhambra. En 1766 Carlos III manifestó su conformidad para que la Academia publicase los dibujos del palacio nazarí y de Carlos V, aunque para entonces ya se había puesto en cuestión la calidad de los planos realizados por Sánchez Sarabia.

De las pinturas y diseños de Sánchez Sarabia se conservan en la Academia seis lienzos y cuarenta y tres dibujos. Los cuadros corresponden al primer encargo que recibió de copiar las pinturas de las bóvedas de las tres alcobas de la sala de los Reyes del patio de los Leones. Constituyen un trabajo con mayor valor histórico y testimonial que artístico ya que ni la calidad técnica de la pintura ni la fidelidad al original son nada destacables. Es cierto que no es fácil representar los elementos pintados en una superficie de doble curvatura sobre otra plana, pero aun prescindiendo de errores métricos (las representaciones tampoco se hicieron a ninguna escala determinada), existen divergencias tanto de formas generales como en los detalles y lo que resulta más sorprendente, en el colorido, pues Sarabia ignoró el fondo dorado de la bóveda central y otros aspectos del original. Desde un punto de vista actual, se puede decir que son más una interpretación del artista que una copia fidedigna. Pese a todo, representan un intento memorable de documentar esas interesantísimas obras medievales, que por las características de su técnica pictórica y de su soporte aún siguen presentando serios problemas de conservación.

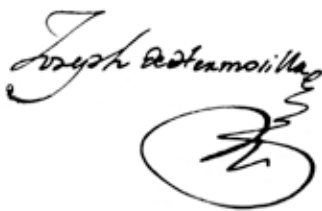
Los planos de arquitectura que realizó Sánchez Sarabia acabaron siendo criticados y fueron definitivamente desechados cuando José de Hermostilla los pudo cotejar con la realidad. Sabemos que finalmente fueron utilizados por él como croquis de trabajo para anotar medidas, al pensar que no servían para otra cosa, según hace saber en su correspondencia: “pues ni planos ni perfiles ni chicos ni grandes han podido servir más que para poner los números de lápiz y eso solo en los planos porque en las elevaciones ni una línea siquiera está en su lugar” [carta a Ignacio Hermostilla de 7 de noviembre de 1766, Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ASF), sig. 1-37-1]. Al no haberse conservado los borradores ni los croquis realizados en

el transcurso de este proyecto, tampoco han llegado hasta nosotros esos dibujos de Sarabia que debieron convertirse en meros documentos de trabajo.

Sin duda lo más valioso de lo realizado por el artista granadino son las copias de elementos ornamentales de la Alhambra, sobre todo alicatados, inscripciones, detalles de decoración, etc. Desgraciadamente, la elección de los motivos fue bastante aleatoria, sin atenerse a ningún criterio claro. Simplemente copió aquellos temas que con seguridad le llamaron más la atención, pero sin un orden bien definido. Así, en la copia de las inscripciones se ve claro que no tuvo a nadie que le asesorara con su lectura y traducción, por lo que dibujó en muchos casos fragmentos inconexos de un mismo poema. Se aprecia, con todo, que representa con mayor cuidado las grafías árabes que los fondos de ataurique. Sin duda, eligió entre la inmensidad de textos y motivos decorativos que existen en los palacios aquellos que más le interesaron por su calidad estética, perfección u originalidad, pero incluyendo además en su trabajo algo que hoy resulta de enorme valor: el color. Como inicialmente la Academia no se había planteado la publicación de este material gráfico, Sánchez Sarabia debió pensar en crear una colección de dibujos para ser guardados como un álbum, que pudieran servir para conocer estas formas decorativas con todos sus ingredientes, incluyendo los vivos coloridos que tuvieron en sus orígenes y que entonces debían conservarse en mejor estado que en la actualidad. Por desgracia, cuando se decidió realizar la edición, no fue posible hacerlo en color al no existir en ese momento medios técnicos para ello, pero es indudable que por la forma de realizar todos esos dibujos se muestra con claridad un interés, que hemos de juzgar pionero, por valorar la importancia del uso del color en aquella arquitectura, adelantándose en este aspecto a las ideas de estudiosos posteriores, como Owen Jones, en más de setenta años [Goury y Jones (1842-1845), Jones (1856)].

Las críticas y dudas despertadas sobre la labor hasta entonces realizada por Sánchez Sarabia hicieron que finalmente se acordara encargar la revisión, corrección y remate de este trabajo al capitán de ingenieros, arquitecto y académico honorario, José de Hermosilla y Sandoval (il. 1), auxiliado por los arquitectos Juan de Villanueva, recién llegado de su estancia de seis años como pensionado en Roma, y Juan Pedro Arnal. De este modo la Academia se involucraba de una forma mucho más directa al encomendar a uno de sus más prestigiosos miembros y a dos de sus discípulos sobresalientes, el llevar a buen término el proyecto. Al mismo tiempo, ante las objeciones hechas a los dibujos arquitectónicos de Sánchez Sarabia, se acordó que sólo se comenzasen a grabar los dibujos de los motivos decorativos, adornos e inscripciones de los palacios de la Alhambra.

El precedente de este proyecto así conformado habría que buscarlo en algunos estudios sobre arquitectura monumental y vernácula realizados en distintos países de Europa desde inicios del siglo XVIII pero, sobre todo, en la tradición de analizar la arquitectura clásica como fuente de conocimiento de inspiración para los arquitectos, que en este caso se trasladó a la arquitectura islámica como nuevo campo de estudio. La idea y el método se reflejan en la *Instrucción* que recibían los pensionados de Arquitectura de la Real Academia de San Fernando que iban a Roma: “Las ruinas antiguas no son meramente para ser vistas y dibujadas: se han de estudiar con seriedad y discernimiento, porque la excelencia de la mayor parte de las cosas antiguas pende de que sus autores trabajaban más con el raciocinio que con las manos, al revés de lo que acontece a los modernos. Se han de medir las ruinas, se han de especular sus perfecciones y defectos y averiguar las precauciones

A handwritten signature in dark ink, reading "José de Hermosilla y Sandoval". The signature is written in a cursive, flowing style with a large, decorative flourish at the end.

il. 1  
Firma autógrafa de  
José de Hermosilla y Sandoval.

y trazas de su edificación” [citado en Rodríguez Ruiz (1992) 17]. Sin duda, el espíritu de estas *Instrucciones* lo habían seguido los propios Hermosilla [Sambricio (1980) 143] y Villanueva [Chueca y de Miguel (2012) 61-92] en sus estancias en Italia.

Estas mismas ideas subyacen en las *Instrucciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a José de Hermosilla para corregir, perfeccionar y completar los dibujos del Palacio Árabe y del edificado de orden del señor emperador Carlos en la Alhambra de Granada*, redactadas por Ignacio de Hermosilla y Tiburcio Aguirre para servir de directriz del trabajo encomendado a los tres arquitectos. A comienzos de octubre de 1766 la expedición llegaba a Granada dispuesta a cumplir con el objetivo primordial de su misión, que era levantar “un plan general de toda la fortaleza y población de la Alhambra, inclusa su Muralla y todos los edificios que comprende, anotando el declivio y desnivel de el terreno”. Los trece artículos restantes que comprendía la *Instrucción* daban disposiciones más detalladas, y entre ellas se encargaba confrontar la exactitud de los dibujos de los adornos, frisos, pavimentos e inscripciones que habían sido aprobados. Como ya hemos indicado, pronto pudieron comprobar que los dibujos arquitectónicos de Sánchez Sarabia presentaban graves errores dimensionales, por lo que Hermosilla tomó la decisión de acometer todo el levantamiento arquitectónico desde el principio.

La formación de Hermosilla como ingeniero militar y la experiencia adquirida en su estancia en Roma unos años antes se pusieron de manifiesto en este trabajo, sobre todo por la pericia y precisión con que realizó el levantamiento del conjunto de la Alhambra [Almagro Gorbea (1993) 24]. Tanto los dibujos realizados durante su paso por Italia como otros hechos en el transcurso de la campaña militar de Portugal de 1762 conservados en la Biblioteca Nacional, denotan su pericia como dibujante y su dominio de las técnicas cartográficas. Conocemos por la correspondencia con la Academia, que utilizó en estos trabajos la plancheta [oficio a Tiburcio de Aguirre y Ayanz de 14 de octubre de 1766, ASF, sig. 1-37-1] (il. 2) y la cámara oscura [carta a Ignacio de Hermosilla de 12 de diciembre de 1766, ASF, sig. 1-37-1] (il. 3) y hemos de suponer que también usaría la cadena para las mediciones lineales y el cuadrante (il. 4) para las nivelaciones. Esto demuestra que conocía todas las técnicas al uso de la época [Marinoni (1751)]. La calidad del trabajo realizado se puede considerar como muy sobresaliente, y gracias a Hermosilla disponemos de la primera información hecha con una mentalidad científica sobre el estado de los monumentos por él dibujados. Baste además decir que durante toda la centuria siguiente estos dibujos fueron fuente de inspiración, cuando no objeto directo de copia, por cuantos se ocuparon de estudiar y dar a conocer la Alhambra, entonces ya bajo las inspiraciones del Romanticismo y su aprecio por todo lo oriental.

Creo necesario hacer aquí una consideración sobre la autoría de los planos realizados. La documentación que se conserva en la Academia, tanto de cartas como de inventarios, ha permitido asignar como autor de algunos de los dibujos a uno u otro arquitecto, pero debe atenderse, en mi opinión, a lo que fue la delineación final de cada diseño, que obviamente tuvo que ser hecha por una sola persona. Como muy claramente indican las *Instrucciones* entregadas a Hermosilla para la ejecución del trabajo, sus dos ayudantes iban en calidad de “delineadores”, en todo momento a las órdenes de la persona que ostentaba la dirección y la responsabilidad del proyecto, a los que él mismo se refiere con actitud casi paternal en su correspondencia con la Academia como “los chicos” [oficio a Tiburcio de Aguirre de 6 de octubre de 1766, ASF, sig. 1-37-1], y a los que no deja de elogiar por la

il. 2  
Trabajo con la plancheta  
[Marinoni (1751)].





il. 3  
Isidro González Velázquez, *Vistas de las ruinas de Paestum*, 1837. (Detalle: el autor con una cámara oscura). Museo de la Academia, A/6241.



il. 4  
Isidro González Velázquez, *Vista del pueblo de Pozzuoli*, 1838. (Detalle: el autor con un cuadrante). Museo de la Academia, A/6242.



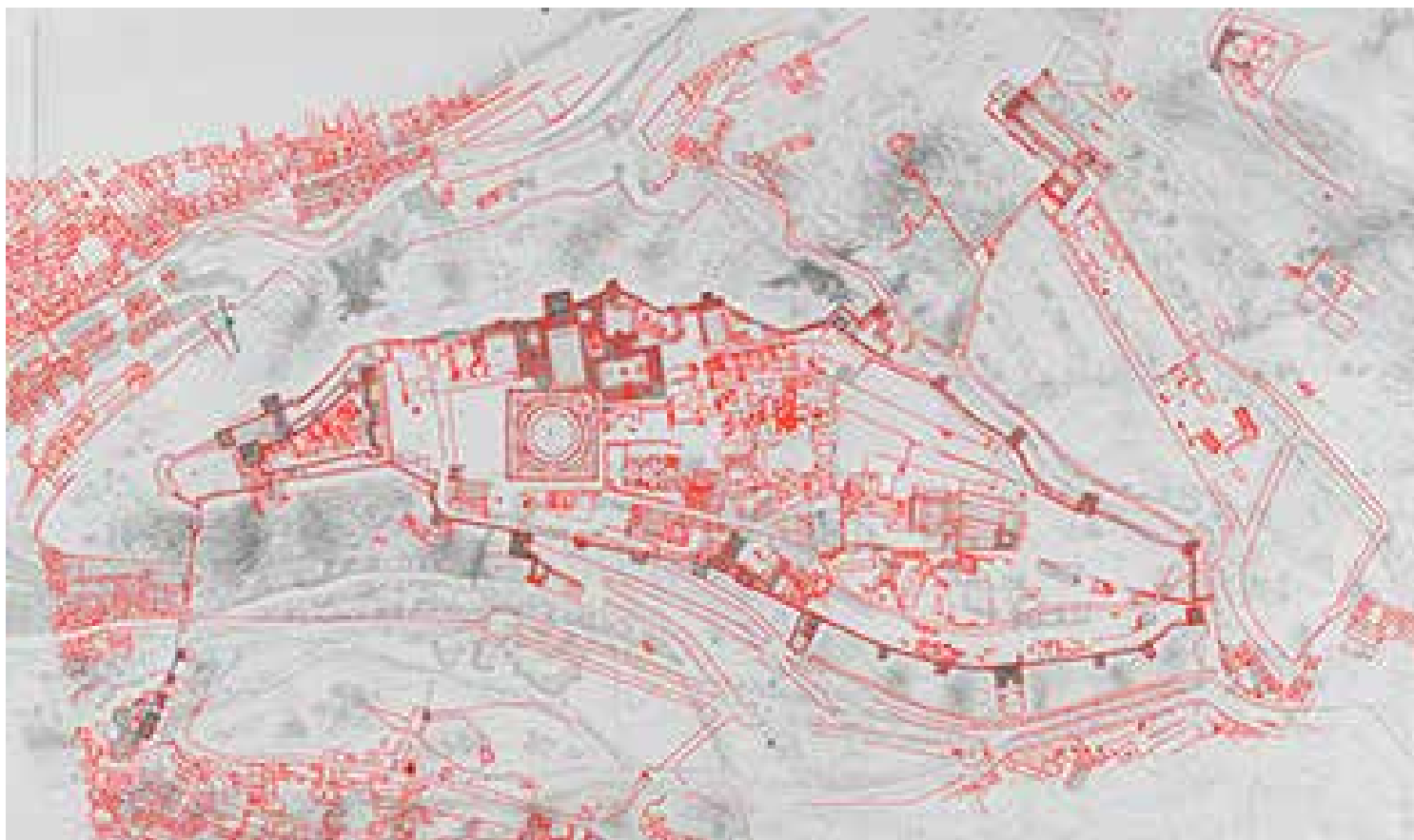
il. 5  
José de Hermosilla, *Vista de la Alhambra desde Torres Bermejas*, 1766. (El autor dibujando con uno de sus ayudantes) [cat. 47, detalle].

buena labor que estaban desarrollando. Pero todo el conjunto de dibujos hay que considerarlo como un trabajo unitario, hecho por un equipo a cuyo frente estaba Hermosilla, que es quien lo planifica y controla y quien a mi entender le imprime el carácter, de modo que no sería posible distinguir la mano del dibujante si no fuera por las indicaciones que el propio Hermosilla proporciona (il. 5).

Con independencia de otras cuestiones que la mera visión de estos dibujos pueda suscitar, se debe resaltar el pleno cumplimiento de uno de los objetivos que se propusieron: la precisión y exactitud de la documentación realizada. Precisamente, la intervención de Hermosilla y sus colaboradores estuvo fundada, como ya hemos dicho, en la escasa fiabilidad que a juicio de la Academia tenían los planos levantados por Sánchez Sarabia y de los que el propio Hermosilla, tras su comprobación in situ, criticó la inexactitud de sus medidas que, según él, “no puede tolerarse”.

Como constatación de lo que acabamos de indicar, resulta pertinente cotejar algunos de los planos realizados por los arquitectos para la Academia con planimetría moderna de probada fiabilidad. La marcada calidad de los mismos quedaría además avalada al poderse afirmar que hasta bien entrado el siglo XX no se han realizado planos que se pueda considerar que superan a estos. La primera impresión que producen los dibujos realizados es muy favorable por su calidad gráfica y el detalle recogido en ellos. Claramente se observa que no son dibujos de compromiso, sino que analizan con minuciosidad cada parte del edificio o del conjunto. En las plantas fundamentales, la general y la de la Casa Real, se hace una distinción entre las estructuras que juzgaban islámicas, representadas con los muros más oscuros, y las que interpretan como añadidos de época cristiana, con sus muros rellenos en tonos más claros, lo que constituye el primer análisis arqueológico del que disponemos para el conjunto monumental.

Por lo que sabemos a través de la correspondencia de Hermosilla, una de sus principales preocupaciones iniciales fue la elección de las escalas a las que debía representarse cada plano, lo que claramente indica su interés por los problemas métricos y la atención prestada al rigor que debía presidir el trabajo a realizar. La planta general de la fortaleza [cat. 52] es un magnífico trabajo de topografía de una precisión difícilmente imaginable pensando en los medios utilizados. Está dibujada a escala 1/1920 (1 pulgada / 160 pies). El uso de la plancheta, instrumento al que sin duda estaba habituado Hermosilla, permitió la realización de un plano notablemente preciso en cuanto a la ubicación de los elementos principales del conjunto, y especialmente del perímetro de mura-



il. 6  
Comparación entre la planta general de la Alhambra de Hermosilla y una planta fotogramétrica actual.

il. 7  
Comparación entre el alzado sur de la Alhambra de Hermosilla y un alzado fotogramétrico actual.



llas. Incluso en las dimensiones generales, cabe destacar la notable exactitud de las medidas. Así, entre las esquinas más alejadas de las torres de la Vela y del Agua pueden medirse en el plano 2.490 pies que equivalen a 693,7 metros, medida idéntica a la que podemos deducir de una planta fotogramétrica realizada por nosotros. Se aprecian, sin embargo, algunos desajustes en la situación de elementos más lejanos, a los que sin duda debió prestarse menor atención, como algunos edificios de la Carrera de Darro (los errores son menos acusados para la iglesia de San Pedro), los paseos del bosque, la ubicación de Torres Bermejas y la muralla de la coracha que baja a la puerta de los Tableros o Bāb al-Difāf (il. 6). También existen algunas pequeñas deformaciones parciales, que en general se van compensando unas con otras sin que trasciendan en grandes irregularidades. En resumen, contamos con un plano fiable y suficientemente preciso al que puede darse crédito en todo lo que expresa, pues nada hay en él gratuito o improvisado.

A este respecto es de resaltar la presencia en el plano de dos torres ubicadas al oeste de la torre de los Abencerrajes, entre ésta y la puerta de los Carros, hoy desaparecidas. La existencia entonces de dichas torres está confirmada por su precisa representación también en el alzado general de la fortaleza [cat. 51]. Conviene recordar a este respecto que gran parte del sector meridional del recinto murado de la Alhambra fue volada por las tropas napoleónicas en su retirada de la ciudad en 1812. Aunque la mayor parte de las torres y lienzos se fueron reconstruyendo a lo largo del siglo XIX y del XX, de ambas torres no queda otro testimonio que estos dibujos.

El alzado sur de la fortaleza de la Alhambra [cat. 51], desarrollado según un plano ligeramente desviado de la dirección este-oeste y dibujado a escala 1/1920 (1 pulgada / 160 pies), resulta igualmente bastante preciso, bien es verdad que con algunos errores apreciables en las elevaciones de ciertos elementos, como el palacio de Carlos V (il. 7). Esto no nos debe extrañar, pues los sistemas de la época utilizados para medir alturas eran menos precisos que los usados en mediciones de plantas. En cualquier caso, resulta de sumo interés la representación de toda la zona de la muralla del extremo oriental, volada, como ya hemos indicado, algunos años más tarde por los franceses. Es de destacar la sobreelevación de las torres sobre los adarves de las murallas contiguas, que hoy es mucho menor, y la presencia de las torres antes mencionadas y desaparecidas en la actualidad.

La sección transversal contenida en el mismo papel es menos precisa y presenta claros errores al dibujar como horizontal todo el interior del recinto, por lo que quedan al mismo nivel el palacio de Carlos V, el patio de los Leones y el jardín de Lindaraja, cuando en la realidad existen más de seis metros de desnivel entre el primero y el último. A pesar de estos errores, la planimetría general del conjunto formalizada por Hermosilla es, con mucho, la mejor documentación realizada hasta tiempos muy recientes, pudiendo ser considerada como muy fiable y notablemente precisa. Es de subrayar, en concreto, la realización del alzado y las secciones generales, formas de representación que no se han vuelto a utilizar hasta fechas recientes y que, sin embargo, constituyen el modo más eficaz y expresivo para mostrar la forma y topografía del conjunto.

La planta de la Casa Real [cat. 53] dista bastante de poseer la calidad y precisión de la planta general antes analizada. Está dibujada a escala 1/384 (1 pulgada / 32 pies) y aun cuando globalmente las dimensiones de las habitaciones sean correctas, hay una tendencia a hacer ortogonales las estructuras y a pasar por alto las pequeñas irregularidades, lo que ocasiona que por acumulación acaben cometándose errores más abultados. Por ejemplo, se dibuja el patio de Comares totalmen-

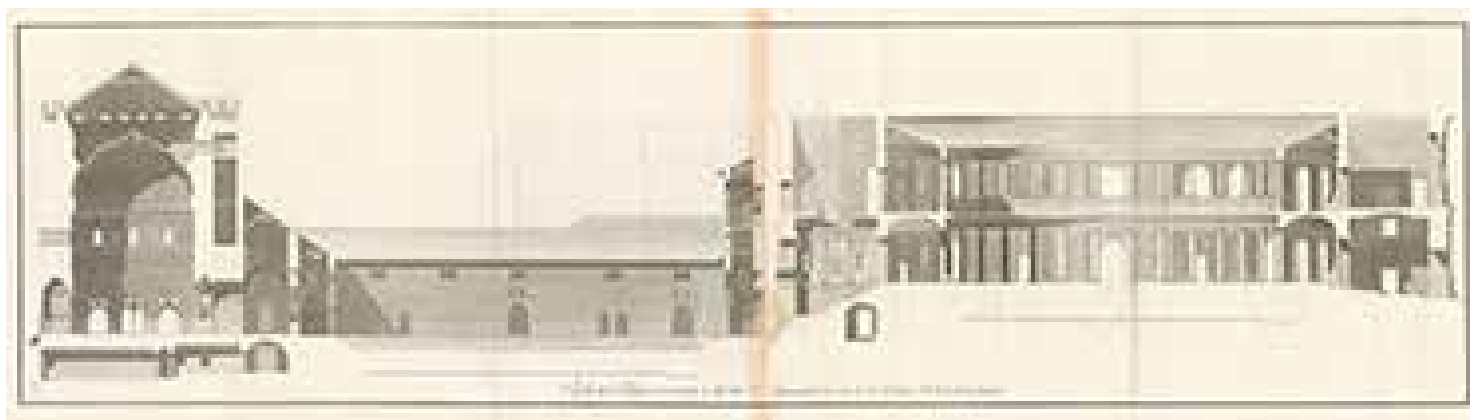
te rectangular cuando existen más de 70 cm de diferencia entre la longitud del muro oeste y la del este. Así, aunque los conjuntos individuales, como el patio de Comares y sus crujías, el palacio de los Leones o el Mexuar puedan considerarse, cada uno por separado, correctos, la articulación entre ellos resulta con errores apreciables que son consecuencia de la suma de otros más pequeños y parciales debidos fundamentalmente a no haber tenido en cuenta las irregularidades y descuadres existentes. Como consecuencia de ello, algunos huecos de comunicación o elementos de relación entre estos conjuntos quedan mal ubicados. Uno de los errores más destacables y en cierto modo incomprensible, es que se ha dibujado el salón de Comares ligeramente rectangular, cuando en la realidad es prácticamente cuadrado. Sus dimensiones reales son 11,35 de norte a sur por 11,27 de este a oeste (valores medios con hasta 4 cm de variación). En el dibujo de Hermosilla las dimensiones son 11,40 x 10,35 m. Es decir, se comete un error de casi un metro en la anchura. Este error procede sin duda de haber dibujado los muros exteriores de la torre con el mismo espesor en tres de sus lados, cuando el muro norte es bastante más grueso que los de los lados este y oeste.

La mayor parte de estos errores no son tan de extrañar, pues nos encontramos ante un edificio de geometría muy compleja, con muchas irregularidades y en el que el uso exclusivo de mediciones lineales conduce irremisiblemente a cometer este tipo de imprecisiones. Sólo con un estricto control, mediante mediciones generales entre elementos extremos, puede evitarse la acumulación de errores. Y tales mediciones sólo pueden lograrse utilizando instrumentos topográficos de precisión con los que no contó Hermosilla.

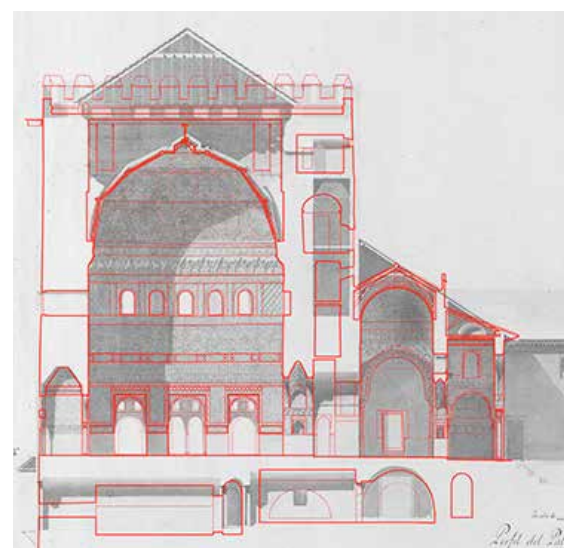
La planta inferior de la Casa Real, representada en cat. 54 y dibujada a escala 1/288 (1 pulgada / 24 pies), contiene problemas similares, aunque esta zona parece haberse medido con menos cuidado, ya que en el baño hay errores muy groseros en las dimensiones de las distintas salas y muy en concreto en el paso en recodo entre la sala de las Camas y la sala templada. La sala fría, que sirve para este paso, aparece dibujada con una anchura casi doble de la real. A causa de estas incorrecciones, que pudieron estar influenciadas por las cometidas en la planta superior, la zona de la caldera ocupa un emplazamiento totalmente erróneo, debajo de una de las crujías del palacio de los Leones y provoca una serie de desajustes en la zona de subestructura de la sala de las Dos Hermanas, donde se incluyen espacios inexistentes que hacen poco verosímil esta zona de la planta.

Algo similar a lo anteriormente apuntado sucede con la planta del Generalife [cat. 59] dibujada a la misma escala que el plano anterior. El patio no se dibuja con los acusados descuadres que posee, lo que indica una toma de datos quizás excesivamente rápida. En este caso la planta tiene más un valor documental respecto de algunas particiones y disposición de estancias, que métrico. Sucede con este plano algo parecido a lo que también se aprecia con la planta de la Catedral [cat. 79], dibujada igualmente con gran premura, lo que sin duda provocó una consiguiente falta de exactitud. Pese a ello resulta muy expresiva dándonos una imagen bastante acertada del conjunto, aunque adolece de errores muy burdos. Resultan especialmente visibles en la relación entre las tres iglesias –Catedral, Capilla Real y Sagrario– y de forma muy manifiesta en la sacristía de la primera, que a la sazón debía estarse concluyendo y que aparece con un ángulo muy deformado respecto a la Catedral y con un espacio de tránsito inexistente en la realidad.

De las secciones realizadas por Hermosilla y sus colaboradores, la que incluye la torre y el patio de Comares, delineada por Juan de Villanueva [cat. 55] a escala 1/96 (1 pulgada / 8 pies), ofrece un

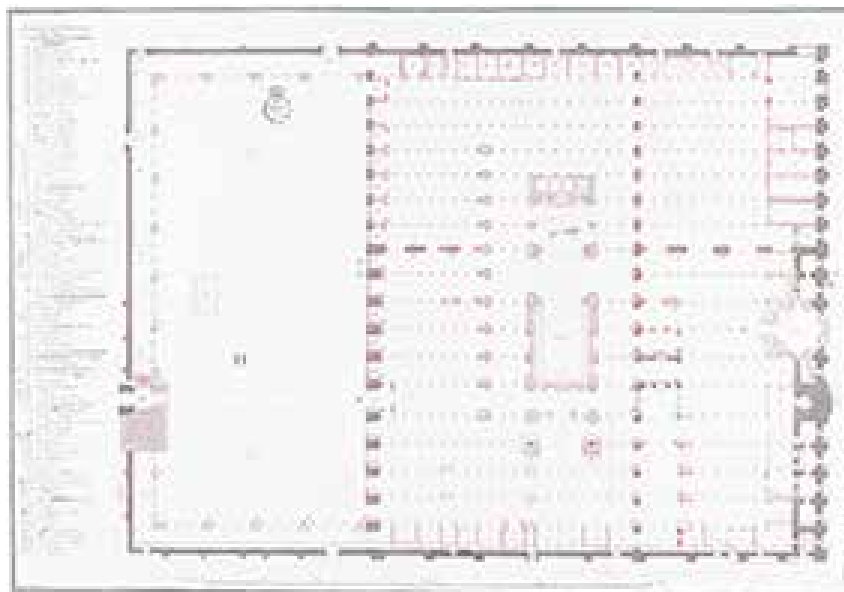


il. 8  
 Estampa de la sección completa de los palacios de Comares y Carlos V tal como fue publicada en *Antigüedades Árabes de España*.



il. 9  
 Comparación entre la sección del salón de Comares dibujada por Villanueva y una sección fotogramétrica actual.

dibujo bastante preciso y de gran calidad gráfica. Está concebida para formar conjunto con la que atraviesa el palacio de Carlos V formando un plano de gran tamaño, que muestra con gran eficacia la disposición e interrelación de ambas construcciones (il. 8). Pese a presentar pequeños errores en las zonas más inaccesibles, comprensibles dada la dificultad que conlleva su medición si no se cuenta con instrumentos adecuados o grandes medios auxiliares, resulta un documento a la vez bello y fiable. Como ya se ha indicado, existen algunos errores en la bóveda de madera donde el almizate se sitúa 30 cm más alto de lo debido, quizás por no haberse percatado de las deformaciones del techo, o en el cupulín de mocárabes situado en su centro que se representa, así mismo, bastante más ancho que en la realidad (il. 9). En el alzado interior están bien proporcionadas las bandas decorativas, aunque las ventanas altas, sin duda por la dificultad de medir a esa altura las distancias entre ellas y a las esquinas, se situarían por estima, cometiéndose errores apreciables. Tampoco resulta ajustada la disposición de las distintas habitaciones altas de la parte sur de la torre, pues se



il. 10  
Comparación entre la  
planta de la catedral  
de Córdoba dibujada  
por Arnal y una planta  
actual.

aprecian incorrecciones tanto en lo que respecta a su altura como a su cubrición a la par que están afectadas por no haber recogido la reducción de anchura que presenta la torre según se asciende.

La estancia de los tres arquitectos en Granada se extendió hasta comienzos de marzo de 1767, al haber incluido en su actividad el levantamiento de la planta de la catedral y los dibujos de los sepulcros de los Reyes Católicos y de Felipe I y doña Juana de la Capilla Real. Siguiendo instrucciones de la Academia, el 11 de marzo de 1767 llegaron a Córdoba para proceder a levantar los planos de la catedral, antigua mezquita, con las inscripciones existentes en el *mihrab*. Tras esta etapa volvieron a Madrid en donde terminaron de pasar a limpio todo lo realizado, preparándolo para su publicación.

El trabajo desarrollado en la mezquita de Córdoba al resultar mucho más limitado en tiempo y en producción, quedó reducido a levantar la planta y dos secciones del edificio, más una vista exterior no muy rigurosa que debía servir de portadilla a estos planos en la publicación [cat. 88]. La planta [cat. 89] es un dibujo bastante preciso en sus rasgos generales (il. 10), tanto métricamente como en la interpretación de la estructura y organización espacial, aunque a veces simplifique la realidad y evite incluir retablos y altares que sustituye por pequeñas cruces a las que agrega un número identificativo que hace referencia a la leyenda que lleva el dibujo en el margen. Como en los planos de la Alhambra, se marca mediante distinta intensidad del relleno de los muros su adscripción a época islámica o cristiana, análisis que en líneas generales resulta bastante correcto y que aporta por primera vez una visión arqueológica del monumento. También las secciones resultan tremendamente ilustrativas para una visión de la diacronía que presenta el edificio. Mientras una de las secciones se hace pasar por el crucero renacentista, haciendo patente su imbricación en la estructura islámica, la otra se traza por la nave central de las primeras fases del oratorio musulmán, mostrando una hipótesis de su disposición original con algún error y anacronismo en la manera de resolver la cubierta del edificio.

El espíritu ilustrado de Hermosilla le hizo ser fiel a las ideas que animaban aquel proyecto, entendido sustancialmente como generador de conocimiento sobre las obras del pasado, que son concebidas también como fuente histórica. Por ello, además de cotejar las inscripciones copiadas por Sánchez Sarabia, se aplicó a copiar otras más, tanto de la Alhambra como de la mezquita de Córdoba. Por sus cartas sabemos de sus inquietudes epigráficas y sus primeros balbuceos en distinguir diferencias entre la escritura *cúfica* y la *nasji*, así como del método utilizado para realizar las copias presionando el papel sobre los relieves [carta de 25 marzo de 1767, ASF, sig. 1-37-1]. Todo ello muestra unas inquietudes que van más allá de la propia arquitectura y se ponen al servicio de un propósito general.

El juicio global que merece el trabajo de José de Hermosilla y sus colaboradores tiene que ser por fuerza eminentemente positivo. Contando con los medios y técnicas con que pudieron disponer en la época, hay que pensar que realizaron una labor de enorme utilidad, no sólo en la difusión del conocimiento sobre el patrimonio histórico y artístico de nuestro país sino que nos legaron una concienzuda documentación sobre el estado de la Alhambra en la segunda mitad del siglo XVIII, realizada con rigor científico, rigor en general muy superior al de otros dibujantes posteriores que en muchos casos se limitaron a copiar o plagiar el trabajo de Hermosilla. Además, hay que resaltar el carácter primordialmente arquitectónico de su documentación, frente al énfasis que los estudiosos posteriores pusieron en la ornamentación. Si algo hay que lamentar es que el trabajo no se hubiera realizado en mayor extensión, alcanzando a otras partes de los edificios, lo que nos proporcionaría valiosa ayuda en muchas de nuestras investigaciones actuales.

Con todo, los planos dibujados y publicados constituyen el primer estudio arquitectónico del conjunto realizado con gran coherencia y un claro sentido de globalidad, estando presente en todo momento la idea de transmitir o mostrar la realidad de la Alhambra como fortaleza asentada en un territorio y como conjunto palatino, diacrónico en cuanto a la génesis de sus distintas partes, pero entendiendo que su articulación obedece a unas ideas cuya lógica trataron de desentrañar. Lo realmente interesante del trabajo realizado por los tres arquitectos es que el estudio y análisis arquitectónico del palacio nazarí ya no sólo se afronta con un carácter arqueológico, buscando la mera documentación de unas antigüedades, sino que se aplican instrumentos disciplinares propios de la arquitectura, aunque sea en base a conceptos afines al estilo imperante, tratando de hallar en sus distintos elementos cánones y módulos clasicistas y vitruvianos, como pueda ser la búsqueda de la simetría, la definición de un tipo de columna y arco propios del estilo árabe o la determinación de sus proporciones [Rodríguez Ruiz (1992) 73-112]. Todo esto se pone de manifiesto en los análisis realizados con objeto de encontrar la estructura original de los palacios y su plasmación en algunas plantas de hipótesis que hoy nos producen cierta perplejidad [cat. 48] pero que son el fruto de la aplicación de un método propio de las ideas entonces imperantes. A pesar de todo, algunos aspectos como la imbricación del palacio de Carlos V con el palacio nazarí son analizados por Hermosilla con gran clarividencia. En esta concepción podemos vislumbrar también la evolución que en el pensamiento de los ilustrados españoles que abordan el estudio de las artes se produce respecto a los estilos medievales, pasando de un expreso desprecio como obras al margen del mundo clásico, a ser apreciadas no sólo como testimonios de un momento histórico, sino además como portadoras de unos valores estéticos que también se hallan fuera de la estricta racionalidad del clasicismo.



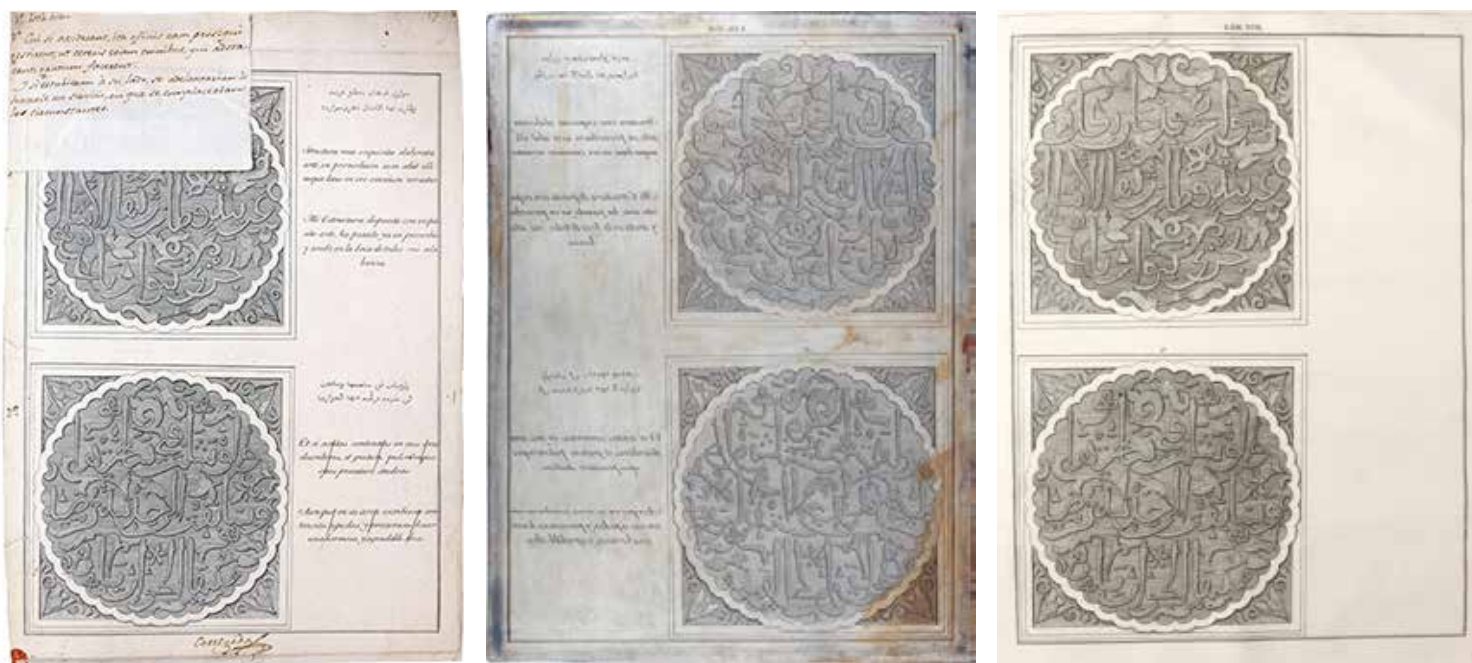
Tras el regreso a Madrid en abril 1767, Hermosilla y sus ayudantes presentaron los dibujos a la Academia, la cual acordó que Villanueva y Arnal concluyesen los que quedaban por terminar y que las inscripciones se pasasen a Miguel Casiri para su traducción e interpretación. El 1 de octubre de 1767 Hermosilla entregó los dibujos a la Academia y, todos ellos, más las láminas que se había comenzado a grabar, se presentaron al Rey, que quedó gratamente satisfecho con el trabajo realizado. En 1768 los dibujos se repartieron entre los distintos grabadores para la preparación de las planchas necesarias para la publicación.

A finales de 1770 se tenían ya grabadas la mayor parte de las láminas de la Alhambra y la mezquita de Córdoba, aunque los trabajos no concluyeron hasta 1775, año en el que Casiri entregó la traducción de las inscripciones [Rodríguez Ruiz (1992) 130]. La Academia pensó entonces incorporar los informes redactados por José de Hermosilla y otras disertaciones para ilustrar tan ambicioso proyecto, lo que dilató, entre otras causas, aún más su publicación.

En plena efervescencia neoclásica el proyecto quedó sin rematar, hasta que la aparición de la obra de Henry Swinburne (1743-1803), *Travels through Spain in the Years 1775 and 1776 in which Several Monuments of Roman and Moorish Architecture are illustrated by accurate Drawings taken on the Spot* (Londres, 1779), espoleó el interés por publicar e ilustrar convenientemente el abundante material reunido con tanto esfuerzo y dispendio. El conde de Floridablanca, consciente de lo que este proyecto representaba para la reputación de España, mandó el 29 de enero de 1786 que se reanudase, con cierta premura, la publicación de las antigüedades árabes de Granada y Córdoba. La Academia encargó entonces a Gaspar Melchor de Jovellanos que informase sobre el modo en que se debía de publicar. A pesar de la brevedad exigida por Floridablanca para una rápida y eficaz solución del problema, Jovellanos aconsejaba en su informe “que saliera a luz de modo digno de la expectación del público y la cultura a que han llegado las artes bajos los auspicios del Rey, su augusto protector”. Para ello propuso un detallado plan dividido en trece partes, que trataran de una descripción genérica del palacio de la Alhambra, la mezquita de Córdoba y el palacio de Carlos V, un análisis general de la arquitectura árabe, un estudio particular de los miembros u ornatos de esta arquitectura, un breve análisis de la escultura árabe, algunas observaciones sobre el modo de pintar de los árabes, un catálogo de los monumentos que se querían publicar y, por último, informaciones sobre los azulejos, los arabescos, los mosaicos, los artesonados y los caracteres y variedad de las inscripciones. Floridablanca, si bien no rechazó la propuesta, mandó que “por ahora se publicarán desde luego las referidas estampas en varios cuadernos, ó como mejor parezca a la Academia, poniendo a cada lámina su título, o explicación, y un breve prólogo a toda la colección que incluya la historia del proyecto. Todas las láminas pequeñas, que incluyen solamente inscripciones Árabes, se entregarán a Pablo Lozano [...] para que las revea, y rectifique su traducción si acaso lo necesitan; y se publicarán a lo último si pareciese conveniente” [citado en Rodríguez Ruiz (1992) 128].

Las *Antigüedades Árabes de España* se editaron finalmente bajo estas premisas en dos partes, la primera en 1787, precedida por un breve prólogo de apenas dos páginas de Antonio Ponz, aunque sin firmar, y compuesta de veintiuna estampas de la Alhambra, tres de la catedral de Granada y cinco de la mezquita de Córdoba, en su práctica totalidad conteniendo planos y dibujos de arquitectura.

La segunda parte debía contener las estampas a partir de los dibujos de Sánchez Sarabia que se consideraron idóneos, así como otros hechos por Hermosilla y que se referían a elementos orna-



il. 11  
 Estampa de inscripciones de la Alhambra con la transcripción y traducción de Casiri y las correcciones manuscritas de Lozano (Colección Carlos Sánchez Gómez, Granada).

il. 12  
 Lámina original de cobre correspondiente a la estampa XVII de la segunda parte de *Antigüedades Árabes de España*, conservada en la Calcografía Nacional.

il. 13  
 Estampa XVII de la segunda parte de *Antigüedades Árabes de España*, tal y como fue finalmente publicada.

mentales y epigráficos. Pero la edición de esta segunda parte se dilató aún hasta 1804 a causa de las dudas que surgieron por las traducciones de Miguel Casiri, que fueron objeto de distintas críticas. Las transcripciones y traducciones realizadas por el sacerdote maronita habían sido incorporadas a las láminas en las zonas y recuadros reservados para tal fin, pensando sin duda en una edición sin apenas texto como la de la primera parte. Finalmente la Academia encomendó al Bibliotecario Real, arabista y académico de la Historia Pablo Lozano que hiciera una revisión general del trabajo de Casiri. Conservamos las correcciones manuscritas que realizó sobre las estampas con las primeras traducciones (il. 11) y que motivaron que finalmente, en la publicación definitiva, se optara por eliminar dichos textos, enmascarando con plantillas el sector de las láminas de cobre donde estaban grabadas las inscripciones para que éstas no retuvieran tinta durante el proceso de estampación. Como testimonio de esa operación, las planchas de cobre que se conservan en la Calcografía Nacional (il. 12) tienen grabados los textos, pero en las estampas de la edición no aparecen (il. 13). Por recomendación del propio Lozano se optó por incluir veinticinco páginas de texto comprendiendo una advertencia preliminar y extensos estudios sobre las veintinueve estampas de las inscripciones de la Alhambra y la mezquita de Córdoba.

La larga gestación de esta obra de tanta trascendencia no estuvo acompañada inicialmente por una gran fortuna como fuente de difusión del patrimonio hispanomusulmán, sobre todo por el reducido número de ejemplares que se imprimieron. Pese a todo, sí llegaron a bibliotecas y centros de estudio nacionales y extranjeros.

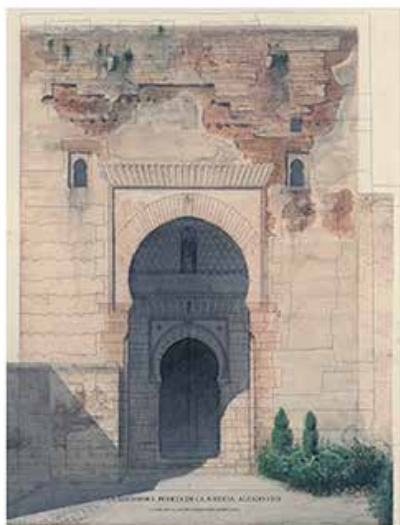
Todos estos proyectos, de variada fortuna en su desarrollo y culminación, ponen de manifiesto el interés que tanto la Corona como los estudiosos y eruditos de la Ilustración mostraron por

las antigüedades como fuente de la historia, definidoras del carácter de la nación y a las que propusieron como principio de orgullo patrio. En el caso de las antigüedades árabes estos trabajos constituyeron una auténtica novedad en el panorama de lo que en esos años era el objetivo de otros proyectos similares en Europa, en primer lugar por la propia naturaleza de los monumentos y objetos que se estudiaban, que suponía por primera vez adentrarse en ejemplos alejados de la arquitectura clásica y enraizados en el arte oriental. Pero además hay que destacar el carácter con que se aborda el análisis de la Alhambra y de la mezquita de Córdoba, planteado con una metodología arquitectónica y proponiendo tanto unos cánones para el estilo “árabe” como curiosas hipótesis de su forma original que implican también propuestas tipológicas [Rodríguez Ruiz (1992) 105]. En este aspecto, la acción ilustrada desarrollada en España, especialmente por las Academias, en la segunda mitad del siglo XVIII representa un avance conceptual y metodológico respecto a los movimientos que tendrán un enorme desarrollo en la centuria siguiente.

Cincuenta años más tarde de la edición de la segunda parte de las *Antigüedades Árabes* la Academia volvió a intervenir en un proyecto de documentación patrimonial, en esta ocasión mucho más ambicioso pero seguramente menos coherente que el desarrollado en el siglo anterior. Iniciado como un conjunto de trabajos prácticos dentro de la formación de los alumnos de la recién creada Escuela de Arquitectura, y siempre bajo la idea del aprendizaje a través del análisis de las grandes obras de arquitectura construidas en épocas pretéritas, la preparación y edición de los *Monumentos Arquitectónicos de España* constituyó uno de los proyectos de estudio de nuestro patrimonio, así como una de las aventuras editoriales, de mayor envergadura de los hasta entonces realizados. Se trató, sin duda, de un plan mucho más ambicioso que el de las *Antigüedades Árabes*, aunque en buena medida retomaba el que había propuesto Grimaldi a la luz de la experiencia de lo hecho entonces en la Alhambra. Este nuevo proyecto pretendía abarcar monumentos de todas las épocas, y dentro del mismo se volvió de nuevo a acometer la documentación de los monumentos musulmanes más sobresalientes, añadiendo a los ya abordados en la etapa anterior de Granada y Córdoba, algunos de los existentes en Toledo.

Pero la propia idea de abarcar todos los períodos y toda la geografía española constituía un reto de complejo alcance en el que se involucraron multitud de profesionales y artistas con las consiguientes dificultades de coordinación y homogenización. A partir de unas primeras experiencias llevadas a cabo por los alumnos de la Escuela de Arquitectura –creada en 1844 tras desgajar estos estudios de los que impartía la Academia–, quienes en sucesivos viajes de estudio fueron dibujando monumentos de distintas ciudades españolas, se pensó en el gran interés que tendría publicar ese material. No obstante, a la hora de concretar y abordar la publicación no parece que lo hecho por los alumnos tuviera una utilidad real, cosa que resulta difícil de conocer al no haberse conservado los dibujos por ellos realizados. Finalmente, la iniciativa pasó a ser coordinada desde la institución matriz, la Academia de San Fernando, siendo en muchos casos antiguos alumnos ya titulados y los propios profesores quienes llevaron a cabo la mayor parte del trabajo junto con otros profesionales a los que, en definitiva, se recurrió para dar la debida dinámica al proyecto.

A diferencia del trabajo desarrollado por Hermosilla, Villanueva y Arnal, la documentación de la Alhambra realizada en los *Monumentos Arquitectónicos* careció de un plan preestablecido y más bien parece que su ejecución se debió a la propia iniciativa de los distintos autores participantes



il. 14  
Comparación entre el alzado de la puerta de la Justicia dibujado por Francisco Contreras y un alzado fotogramétrico actual.

que a una clara directriz. Se observa en general una idea de no repetir los dibujos ya publicados en el siglo XVIII, pero esto trajo como consecuencia que la mayor parte del trabajo fuera la realización de levantamientos parciales sin ningún hilo conductor claro. La participación de distintos autores tampoco debió ayudar a esa deseada planificación y aunque la calidad gráfica de los dibujos es incuestionable, no ocurre lo mismo con la precisión métrica, al menos por lo que hemos podido analizar de algunos diseños de Francisco Contreras (il. 14). En otros se advierten errores en la representación de la epigrafía, cambiándose algunas inscripciones de su lugar, lo que parece indicar que parte del trabajo, sobre todo de los autores no residentes en Granada, se realizó con la ayuda de fotografías de las que en algún caso su correcta ubicación no debió ser bien interpretada. La impresión que produce este trabajo es algo similar al de Sánchez Sarabia. Parece que ante lo inabarcable que resultaba conseguir una documentación completa y detallada del monumento, se optó por seleccionar algunos espacios o detalles que llamaban la atención por la delicadeza de su decoración, por lo que el resultado corresponde más a un tratado de ornamentación que a un verdadero estudio arquitectónico.

Aun que menos acentuada, similar impresión produce el trabajo desarrollado en la mezquita de Córdoba. Pese a todo, en este caso existe una buena planta que perfecciona la hecha por Hermosilla y sus ayudantes, así como un alzado y unas secciones que sin duda con toda intención complementan los dibujados en el siglo XVIII. En la parte ornamental, la participación de Ricardo Arredondo como autor de la mayoría de los dibujos propiciará una cierta unidad al trabajo, que en todo momento mantuvo una calidad gráfica difícilmente superable y que se plasmó también en una edición esmerada e impactante, que sobrepasa la de los trabajos precedentes, incluidos los llevados a cabo por autores y editores extranjeros.

Varios dibujos de monumentos toledanos tienen clara adscripción islámica, mientras que otros corresponden con más propiedad al estilo mudéjar. Algunos, como los de la capilla del Cristo de la Luz, son un buen ejemplo del valor documental de muchas de estas representaciones al mostrarnos los edificios en el estado en que se encontraban en ese momento, sin haberse visto afectados todavía por las labores de restauración que se acometieron a partir de los mismos años en que se estaba desarrollando este proyecto.

Los textos que finalmente se imprimieron para configurar los fascículos en que se agruparon las estampas que habían ido apareciendo de forma gradual y aleatoria, fueron intentos, en cierto modo encomiables, de presentar los conocimientos que en ese momento se tenía de los edificios y su arquitectura, pero que en gran medida han quedado superados. No así los dibujos, la mayoría de los cuales no han sido repetidos, por lo que siguen siendo referentes insustituibles en la documentación de estos monumentos.

Cumplidos ya más de doscientos cincuenta años del despertar de aquellas inquietudes de la Academia por el patrimonio de origen árabe e islámico existente en España, es justo reconocer el carácter verdaderamente pionero de las acciones emprendidas entonces, así como el incuestionable valor de todo lo realizado tanto en ese primer momento como en los sucesivos, fruto del cual es la espléndida colección de dibujos que hoy posee la corporación y que junto con la documentación con ellos relacionada son la mejor muestra de su preocupación permanente por preservar ese valioso legado de nuestra historia y nuestra cultura.



# Notas sobre los dibujos de las *Antigüedades* *Árabes* y los *Monumentos* *Arquitectónicos*

Alfonso Jiménez Martín

*Real Academia Sevillana de Ciencias*

Agustín Ortiz de Villajos,  
*Sección del mihrab de la*  
*mezquita de Córdoba,*  
ca. 1868 [detalle de cat. 129]

Ni que decir tiene que agradezco a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y muy especialmente a Antonio Almagro Gorbea, la oportunidad que me ofrecen de participar en la presente publicación, aunque sólo fuera por la ocasión de ver directamente los ciento cuarenta y cuatro dibujos que incluye y, con las debidas precauciones, tocarlos. También han sido muy decisivas sus aportaciones documentales sobre las circunstancias que llevaron a la formación de las dos colecciones de *Antigüedades Árabes de España* y *Monumentos Arquitectónicos de España*, así como las observaciones críticas que ha tenido a bien hacerme. Me hubiera gustado dedicarles mucho más tiempo a los bellos dibujos depositados en la planta alta de la Academia con el fondo de un paisaje de tejados madrileños, que también merece la pena, aunque las imágenes digitales, los borradores de las fichas catalográficas y la ayuda de Ascensión Ciruelos Gonzalo han permitido paliar las distancias que me separan de Córdoba, Granada, Toledo y Madrid y, sobre todo, de los siglos XVIII y XIX.

Adelantaré que no voy a analizar las escasas perspectivas que contienen las dos colecciones, es decir, las trece imágenes que representan vistas cónicas de la Alhambra y las dos de la mezquita de Córdoba, pues además de aportar poco y ser manifiestamente mejorables, salvo partes de las dos que tomó Hermosilla con la ayuda de una cámara oscura, no son el resultado de las técnicas gráficas habituales para controlar las formas arquitectónicas, ya sea con el objetivo de diseñarlas o construir las e incluso, como en este caso, documentarlas. Así pues, me dedicaré al análisis técnico de los dibujos que, en forma de plantas, alzados o cortes, componen la mayor parte de los diseños de ambas series, realizados por dieciocho autores distintos, aunque tres de ellos trabajaron en equipo. Por cierto, a José de Hermosilla, jefe de este trío, no le pareció oportuno declarar por medios gráficos el apoyo óptico mencionado, el artilugio del que abusó su contemporáneo Canaletto, y por ello se autorretrató dibujando, pero sin cámara, en la *Vista de la fortaleza de la Alhambra desde el castillo de Torres Bermejas* [cat. 47] en la que el paisaje que le rodea es bastante convencional y poco convincente, mientras la parte del fondo es muy rigurosa, tanto que hasta la llegada de la fotografía las imágenes granadinas no conocieron rigor semejante.

Empezaré por situar estos dibujos en el contexto de la documentación técnica de la arquitectura histórica española, que es escasa pero interesante. El más antiguo de los documentos “gráficos” sobre un edificio concreto que se conserva en la Península Ibérica, hecho sobre papel, es en realidad un recortable. Lo hizo hacia el año 1368 el maestro Pere Sacoma para definir las características esenciales del tramo



inferior del campanario que proyectaba añadir a los pies de la iglesia gerundense de San Félix. Es poco más que un octógono extraído de una cartulina amarillenta de 16 x 16 cm, con unas cuantas líneas dibujadas con tinta ocre, cotas y textos, que explicaban como se insertaba la torre en el ángulo occidental del edificio ya construido [Chamorro y Zaragoza (2012) 7-ss]. Todos los ejemplos hispánicos que le preceden, que no son más que tres, están hechos sobre materiales pétreos. El más antiguo que conozco es un dibujo bético, inciso a punta de punzón metálico en el asiento de una cornisa de mármol del teatro de Itálica, exhumado en julio de 1971 en la localidad sevillana de Santiponce; consiste en la representación de los perfiles, homotéticos e incompletos, de dos basas áticas, cuyas proporciones no deben nada a las prescripciones de Vitrubio [Jiménez Martín (2014) 55]. Habría que esperar hasta una etapa avanzada de la construcción de la catedral de León para hallar el dibujo de un rosetón, a escala, lo bastante detallado como para saber que casa bien con el del brazo norte del crucero; está grabado en una de las losas de la tumba del canónigo “Iohannino”, que falleció a comienzos del siglo XIII [Martin (2008) 271]. El dibujo que precede al recortable de Gerona, pues debe ser de los últimos años del siglo XIII o comienzos del XIV, está rasguñado en los sillares de un muro del taller de las cubiertas de la catedral de Cuenca y debemos considerarlo un ensayo de planta, frustrado e inacabado, que incluye la representación de ejes, caras de paramentos y proyecciones de nervios de la girola de una gran iglesia gótica, que se ha querido relacionar con la catedral de Burgos [Muñoz García (2009) 97 y 102]. El siglo XIV se cierra en el aspecto que nos interesa con el más antiguo de los planos realizados en pergamino de Cataluña, la esquemática planta de la mitad oriental de la catedral tarraconense de Tortosa, la “Mostra d’En Antony Guarç” trazada hacia 1379 “per a portar”, quizás a una reunión de maestros para debatir sobre su cimborrio [Almuni y Lluís (1997) 26-28, Almuni (2007) 462-ss].

Cinco “diseños” en más de mil doscientos años son muy pocos, pero lo sorprendente es que podemos avanzar hasta el año 1502 sin alcanzar, en total, una docena de ejemplos hispánicos; es decir, el panorama de nuestra historia de la arquitectura es, en lo que concierne a documentos dibujados, o con gráficos, paupérrimo. Tal vez sea una demostración, una más, del profético diagnóstico que formuló Fernán Pérez de Guzmán, señor de Batres, allá por el siglo XV, “ca en Castilla ovo siempre, e hay, poca diligencia de las antigüedades, lo qual es gran daño”, pues, si no hemos mantenido adecuadamente los edificios, todavía menos cuidado hemos puesto en conservar sus papeles a buen recaudo. Es decir, no tenemos nada comparable a la variedad de trazados antiguos, arquitectónicos, urbanos o territoriales, que vemos en los repertorios de arquitectura clásica, tanto griega como romana [Jiménez Martín (1994) 47-63], ni mucho menos a las colecciones de grandes y detallados pergaminos de algunas catedrales góticas, como Reims, Estrasburgo, Ratisbona, Clermont-Ferrand, Ulm o Viena. Tampoco hay nada en la Península que se parezca al cuaderno de Villard de Honnecourt, o los tratados de Roriczer o Schmuttermayer. Podemos consolarnos mirando a nuestro entorno, pues el panorama italiano, hasta los años de “i primi lumi” es muy parecido al nuestro [Ghisalberti (1994)] mientras Portugal, en estos temas, parece un desierto, pues hasta bien entrado el siglo XVI no recuerdo ni un solo dibujo de arquitectura de las características reseñadas [Nunes da Silva (2011)].

Nuestro siglo XV atesora, por lo tanto, poco material gráfico. Destacan, por su tamaño y calidad, dos pergaminos, dos perspectivas: la de la portada principal de la catedral de Barcelona, que

trazó el maestro Carlín a lo largo de cincuenta y dos días, contando desde el 27 de abril de 1408 [Bassegoda (1981), Argilés (2008) 61-ss], y la de la cabecera de la iglesia de San Juan de los Reyes de Toledo, dibujada hacia 1484 [Sanabria (1992), Pérez Higuera (2004)], quizás de la mano de Egas Cueman. Entre ellos queda el proyecto de la tumba de unos señores sevillanos, Alonso de Velasco e Isabel de Quadros, que Egas Cueman diseñó veinte años antes, en 1467; lo hizo en unos folios, por medio de una planta y una perspectiva, cuyos resultados materiales podemos ver en la capilla de Santa Ana del monasterio cacereño de Guadalupe [Rubio y Acemel (1912) 215-ss, Alonso y Jiménez Martín (2009b) 109]. La planta de la capilla es correcta desde un punto de vista proyectivo, y el alzado que la acompaña sólo tiene algunos detalles incongruentes, los que están en perspectiva, al igual que el proyecto de Carlín, pues no son alzados puros pero sí bastante coherentes y plausibles; justo lo contrario del documento de Toledo, que es la reunión mal articulada de varias vistas en perspectiva, cuyos errores e incoherencias sólo quedan amortiguados por la calidad pictórica de la riquísima vitela.

Esto sería todo lo que sabemos del siglo del tardogótico hispano si no fuera por los numerosos documentos relacionados con la catedral de Sevilla publicados desde 1987; se trata de gráficos que, aún siendo convencionalmente ojivales, ilustran como se diseñó y construyó un edificio, tan inmenso como extraño, fuera de estilo, o al menos fuera de moda, que podemos calificar como “autista”. Estos dibujos están directamente vinculados al proceso de la “obra nueva”, iniciada en 1433 y finalizada en 1506, y aunque carecen de la espectacularidad y valores artísticos de la mayoría de los documentos que hemos mencionado hasta ahora, compendian sus mejores virtudes técnicas. El más importante es una copia en papel del proyecto de la catedral, que atribuimos al francés Jehan Ysambart, en la que tenemos la planta acotada de la catedral completa, que la obra respetó casi hasta el final [Alonso y Jiménez Martín (2009), Alonso y Jiménez Martín (2012)], y una copiosa colección de monteas a escala natural repartidas entre cuatro azoteas, en las que se conservan, a modo de palimpsestos, un sepulcro de alabastro y un crecido número de doseles, pináculos, *crochets* y chapiteles [Jiménez Martín (2013), Jiménez Martín (2014b)]. No estará de más señalar que todos los autores de los dibujos del siglo XV que conocemos en los reinos peninsulares fueron franceses o flamencos, pues las monteas de Sevilla son de Carlín, Jean Normant y Mercadante de Bretaña.

El siglo XVI presenta una razonable cantidad y cierta variedad de dibujos, pues es como si los arquitectos góticos y platerescos hubieran querido compensar la penuria gráfica de los siglos precedentes. Hay colecciones locales muy interesantes en Guadalupe, Coria, Azcoitia y Segovia y un buen número de repertorios personales, destacando la calidad y soltura de los dibujos de Rodrigo Gil de Hontañón y el esquematismo, por no decir otra cosa, de los de su rival, Juan de Álava. Sin embargo, ni en cantidad ni en calidad ni en variedad llegaron nuestros arquitectos a los niveles que cabría esperar hasta la época de Hernán Ruiz Jiménez, fallecido en abril de 1569, pues el copioso manuscrito sobre papel que se le atribuye [Jiménez Martín (1998) 18-ss] forma una colección variadísima de gráficos de la mejor calidad, sin los atavismos proyectivos ojivales presentes en pergaminos de su época, como el del anticuado proyecto de 1542 para el convento dominico de San Telmo, en San Sebastián, cuyo autor, un maestro jiennense llamado fray Martín de Santiago, todavía recurrió a superponer en un solo dibujo, mediante “transparencias”, varias plantas ubicadas a distintas alturas [Jiménez Martín (2011) 409 y 416].

Además del rigor, que en seguida analizaremos, el casi centenar de dibujos académicos de *Antigüedades Árabes de España*, aportan una novedad sustancial respecto a los precedentes citados, relacionada con su uso. Es cosa sabida que el proceso que llevó a la formación de la serie se inicia el 14 de octubre de 1756, cuando la Academia, según el acuerdo redactado por su secretario, Ignacio de Hermosilla, decidió “conservar y propagar la noticia de nuestras Antigüedades y Monumentos singularmente de aquellas que están más expuestas a perecer con el transcurso del tiempo” [Rodríguez Ruiz (1990) 226-227, Piquero (1993-1994) 650]. Estas circunstancias incidían en las pinturas sobre cordobán que un anónimo pintor cristiano realizó en las tres bóvedas de la sala de los Reyes de la Alhambra, al fondo del patio de los Leones, en el segundo reinado del emir Muhammad V [Vallejo (2014) 65-ss]. La idea primera de la Academia, como está acreditado, era conservar la memoria fidedigna y exacta de aquellas representaciones caballerescas, sin intención de usarlas para la docencia ni la divulgación, ni mucho menos con voluntad de intervenir sobre ellas de alguna manera. Esta intención, tan explícita como inmediatamente desbordada por el deseo de ampliar el proceso e imprimir los resultados, constituye una novedad en la historia de nuestro dibujo de arquitectura, pues por vez primera no se plantean los gráficos para proyectar, construir o calcular, ni siquiera para acreditar ante la burocracia regia las obras públicas proyectadas o realizadas, sino solamente, que no es poco, para documentar las apariencias y valores de un edificio, cuyo estilo, además, era muy ajeno a las modas del momento. No deja de ser curioso que en la época de las grandes expediciones científicas, este viaje a Granada prefigurara sus objetivos y métodos, pues no en vano era el territorio más asequible y con la arquitectura más exótica que se podía alcanzar y documentar con los medios disponibles.

Como he indicado al comienzo, casi todo el material dibujado en las *Antigüedades Árabes* es diédrico, es decir, sólo un pequeño porcentaje son proyecciones cónicas, pues las restantes son vistas cilíndricas puras, muy rigurosas, circunstancia que conviene remarcar a la vista de que las *Antigüedades Árabes* [Rodríguez Ruiz (1990) 226, Ortega (2007)] están datadas mucho antes de la publicación de la famosa *Géométrie descriptive. Leçons données aux Écoles Normales, l'an 3 de la République*, debida al segundo ministro de Marina de la *Convention Nationale*, futuro conde de Pé-luse, Gaspard Monge, matemático y fervoroso partidario de Napoleón. No obstante, los autores de los dibujos de *Antigüedades*, especialmente a partir de la expedición de José de Hermosilla, usaron diversos recursos pictóricos, como la densidad de detalles y las sombras propias y arrojadas, para proporcionar a muchos de los alzados cierto ambiente tridimensional. Es evidente que el autor que menos arriesgó en este tipo de recursos fue el primero, Diego Sánchez Sarabia, que se limitó a dibujar elementos planos con iluminación uniforme, conformándose con dar leves sombras arrojadas a los relieves de lacerías, atauriques y caligrafía; sus tres piezas con superficies curvas pronunciadas, un capitel y dos jarrones, las resolvió adecuada y lujosamente acentuando su redondez con sombras arrojadas correctas. En esto la diferencia con la práctica tradicional es muy notable, pues lo que daba profundidad a los dibujos de Carlín en el siglo XV o en el XVI a los de Hernán Ruiz, autor que tenía muy claros los conceptos proyectivos y geométricos [Gentil Baldrich (1998) 228-ss, Ruiz de la Rosa (1998) 101], era la inclusión de fugas y convergencias en los fondos de alzados diédricos, mientras que ahora, en estos diseños académicos del XVIII, tales mixturas no aparecen. Todo es correcto y sin lugar a plantear dudas sobre la formación geométrica de sus autores.

El instrumental que manejaron los académicos para sus trabajos tuvo dos propósitos, según se tratara de establecer medidas o de dibujar, aunque de los propios resultados y los escasos datos documentales se deducen usos y capacidades muy distintos, según las personas involucradas. Podemos imaginar que Sánchez Sarabia, que sólo dibujó elementos sueltos, pasó directamente a la representación mediante los recursos, instrumentos y materiales propios de un pintor provinciano, pues con sólo medir los elementos decorativos que representó, dominados por la extensión, completó la primera fase de todo levantamiento, la que se resuelve con un croquis acotado y medido; es más, supongo que en determinadas ocasiones no mediaría nada, pues presionando el papel húmedo sobre los relieves, o restregando en él algún tipo de colorante, obtendría improntas que pasaría a limpio. La variedad de los materiales de dibujo utilizados por Sarabia no se volverá a repetir en los restantes autores: lápiz y tinta negros, o que fueron así originalmente, pan de oro, óleo, aguada, tanto gris como negra o parda y un completo repertorio de temple [carmín, rojo, morado, corinto, verde, azul (que es el color peor conservado), ocre, marrón y amarillo] y, por supuesto, el ubicuo papel verjurado, sin filigranas. No se distinguen agujeros de compás congruentes con el trazado, ni siquiera en aquellos temas de lazo que tienen simetría radial, pero en algunas composiciones (cat. 6 y cat. 9, entre ellas), se aprecia una cuadrícula dibujada con grafito que cubre la totalidad del formato, y que en nada corresponde al trazado del tema principal, por lo que cabe pensar que sirvieron para facilitar copias, con o sin cambio de tamaño.

Las posibilidades y conocimientos de Hermosilla y su equipo fueron otros y, además, tenemos datos explícitos de ellos. Antes de acotar y medir, su proyecto de documentación precisó de una cuidadosa planificación, comenzando por bosquejar las vistas, empezando por las plantas, para lo que emplearían centenares de croquis, de los que nada se conserva, y cuyo ensamblaje y coordinación no sería fácil, incluso estando muy bien jerarquizados. Aunque durante las semanas siguientes, al acotarlos y medirlos, introducirían mejoras sobre la marcha, es evidente que se les escaparon elementos y detalles, algunos de ellos repetidos, como los pilares que son restos del muro meridional de la mezquita de Córdoba original, la del primer omeya, quizás porque estimarían que era rastros de algún tipo de refuerzo vinculado a la dispersa estructura de la catedral tardogótica, que tampoco dibujaron en planta. Tal vez esta explicación permita entender las “mejoras” de los trazados, como la regularización del paralelismo de los muros, las simetrías inventadas en la última *qibla* cordobesa, que en realidad eran añadidos tardíos, la mejora anatómica de los leones de la fuente nazarí del patio famoso o la “viñolización” de los capiteles de algunas columnas musulmanas. Es evidente que tuvieron problemas en muchas de las escaleras y en la mayoría de los desniveles, tan abundantes en la Alhambra y en la sacristía de la catedral granadina, por lo que, salvo en la escalera del palacio de Carlos V, vemos incongruencias y errores en la mayoría de ellas, ya que, siendo pequeñas, son complejas e irregulares.

En su descargo, como justificación parcial de sus errores, hay que tener en cuenta que desde entonces, a comienzos del segundo tercio del siglo XVIII, hasta la divulgación de la fotografía en los años que siguieron a 1839, cuyos valores notariales son inapelables, estos monumentos, sobre todo la Alhambra, han sufrido muchas obras menores que no están bien documentadas, con derribos carentes de testimonios directos y bastantes obras de difícil identificación. Así podemos explicar la completa ausencia, en la planta cat. 54 y en la sección cat. 55, del oratorio regio que

está intercalado entre la sala de la Barca y la torre de Comares, la mezquitilla unipersonal que Villanueva representó como fábrica maciza en el citado dibujo cat. 55, el del corte longitudinal. Pues bien, en tiempos de los Contreras, como acredita el diseño de *Monumentos Arquitectónicos* cat. 97, el minúsculo oratorio ya aparece en los planos, e incluso se advierte que estaba roto su nicho de oración para formar un pasadizo; podríamos imaginar que en el siglo XVIII estuviese tapiado su acceso, y es seguro que era así, pero no se explica entonces la uniformidad que el dibujo otorga a la parte meridional, cuyo cierre se trazó como una bóveda de cañón completa y uniforme.

Es muy evidente, por lo tanto, que los expedicionarios dedicaron la debida atención a todos los espacios principales, pero no tuvieron tiempo, medios o posibilidades, de detallar los numerosos ámbitos accesorios que todos los edificios, especialmente la Alhambra, tienen alojados en las partes altas de los muros o en los sótanos. En este sentido, es muy útil comparar la sección del *Perfil del Palacio Árabe* que se atribuye a los ayudantes, Villanueva y Arnal, con la que publicó Antonio Almagro Gorbea hace unos años [Almagro Gorbea (1996) 276], pues lo más difícil de croquizar y medir en su momento, y de verificar hoy, son las cubiertas y la estructura de los camaranchones de la torre de Comares, tanto en alzado como en sección, pues siempre fueron éstas zonas de acceso complicado e incluso peligroso.

Para la fundamental tarea de medir, los expedicionarios usaron, en cuanto necesitaron tomar con precisión las distancias largas del exterior, los instrumentos topográficos habituales en la época; entre ellos consta que había al menos una “plancheta” [Almagro Gorbea (1993) 24], como llamó el ingeniero militar José de Hermosilla al aparato que usaron, según acredita un oficio que dirigió al viceprotector de la Academia, Tiburcio de Aguirre y Ayanz de Navarra, el 14 de octubre de 1766, registrado en el Archivo de la institución. Es seguro que se trataba del invento de Leonhard Zubler, que usaba para apuntar en una alidada de pínulas, y menos probable que fuera una innovación posterior, la *tavoletta pretoriana* [Arévalo (2003) 108], que disponía de un anteojo, pues no era una exigencia para las distancias involucradas [Sánchez Lázaro (1990) 21]. Seguramente llevarían, además de la “plancheta”, o “mesilla” como también se la denominaba, un cuadrante geométrico para tomar verticales inaccesibles, cadenas eslabonadas en pies, niveles de ampolla de vidrio, brújulas, perchas, pértigas y poco más. En los espacios interiores las cadenas serían suficientes para triangular las plantas y, con el auxilio de pértigas y cordeles graduados, para tomar las alturas. Para controlar los contornos y las dimensiones de elementos concretos precisarían reglas, escuadras y plomadas que, con los calcos de los relieves mediante presión, permitieron los admirables resultados que conocemos. Es evidente que obtuvieron los mejores, en cuanto a exactitud formal y métrica, en el orden inverso a como los hemos citado, pues el mayor rigor lo alcanzaron en los detalles y elementos menores, seguidos por las plantas, que son bastante exactas, siendo lo peor las secciones, singularmente las que incluyen desniveles apreciables.

En los dibujos se advierte el uso de un material que en el siglo XVI sólo era incipiente, el grafito. Su uso fue raro durante mucho tiempo, pues el único lugar donde se extraía directamente de la naturaleza, y en cantidad suficiente, era en la denominada mina de Plumbago de Seathwaite, en la inglesa Borrowdale, que en la primera mitad del mencionado siglo empezó a producir grafito extremadamente puro, de empleo directo en la artillería de la época, uso estratégico que no ayudó a su difusión. Pero ya en 1565 el naturalista suizo Konrad von Gesner se hizo eco de su existencia

y posibilidades, pues publicó, en su tratado sobre minerales [Gesner (1565) 104v], una estampa donde mostraba una especie de lapicero, descrito como “*stylus inferius depictus, ad fcribēdum factus est, plumbi cuiufdam [factitij puto, quod aliquos Stimmi Anglicum vocare audio] genere, in mucronem derafi, in manubrium ligneum inferto*”. Relativamente pronto, en 1573, el arquitecto Pedro de Tapia empleó el grafito para rellenar muros en un dibujo de la catedral de Coria [Jiménez Martín (2011) 399]. Anteriormente, los autores profesionales de gráficos técnicos no tenían otra posibilidad para materializar los trazados auxiliares previos que rasguñar el papel con una punta metálica para obtener un esbozo, cuyos surcos entintaban luego, a veces de forma bastante torpe pero en otras, como en el caso de Hernán Ruiz, con la soltura de los mejores pintores del Renacimiento. En otras palabras, hasta la segunda mitad del siglo XVI no hubo otra posibilidad que arañar el soporte, bien de manera indeleble, como sucedió con todos los materiales pétreos, lignarios, cerámicos o metálicos, o como guía del entintado, que era lo propio del pergamino y del papel, en los que el surco podía borrarse con la parte roma del estilete usado.

En los dibujos académicos del siglo XVIII que estoy comentando, los usos a la hora de realizar los trazados preparatorios distan mucho de estar claros, pues lo que tenemos son los resultados finales, y estos son muy elaborados, tras varias etapas de manipulación que eliminaron casi todo lo provisional o previo. En la parte que corresponde a Diego Sánchez Sarabia hay pocos rastros de grafito, pues los que ya he indicado, las cuadrículas generales de varias composiciones, seguramente son posteriores, o al menos no forman parte de esbozos; en los disparatados relieves del dibujo cat. 65 hay un uso intensivo del grafito. Y poco más podemos señalar sobre las tareas preparatorias de las aportaciones del pintor granadino, que, como todas las demás, presentan muchas huellas de sus avatares históricos, como anotaciones, marcas y cuentas, manchas de tinta, de óxido y quizás de alimentos, roces y huellas de tratamientos, como el vinagre, destinado a facilitar los grabados, hasta terminar en el sello de la Academia, tan ubicuo como inevitable y, en general, inoportuno. Muy distinto es el empleo de los rasguños y los trazos de grafito en los dibujos posteriores, como en uno de Juan de Villanueva, el número de catálogo 67, donde encontramos la representación de una lauda funeraria, una *mqabriyya* nazarí, a la que faltaba una esquina; Villanueva fue muy respetuoso con la rotura, pues en su dibujo sólo completó el trazado geométrico, el “sólido capaz”, como si fuera una restauración moderna, gracias a lo cual podemos advertir que trazó con un compás de puntas un círculo auxiliar que, obviamente, dejó sin entintar. Lo interesante es que, cuando se compuso el dibujo preparatorio para grabar, con ésta y otra lauda [cat. 72], se hizo sólo con grafito, dejándonos un trazado previo de la esquina, reducido de tamaño pero más riguroso, y sin huellas de compás.

Sólo tengo que recordar mi formación hace poco más de medio siglo, que fue modélica por lo anticuada y sufrida, para saber que hace sesenta años se dibujaba casi con los mismos instrumentos y conocimientos que en el siglo XVIII, y con resultados similares, salvando las diferencias obvias entre un académico dotado de sensibilidad y experiencia acreditadas y un estudiante de una escuela de provincias recién fundada [Jiménez Martín (2006) 88-ss]. Pues, si hay algo que ha evolucionado de manera muy lenta en el mundo de dibujo manual son los instrumentos, y siempre con la misma meta, la de conseguir la mayor uniformidad en el color y la anchura finales del trazo de tinta. Ni el instrumento universal, el compás, ni el soporte universal, que desde el siglo XV es para la arquitectura el “pergamino de paños” [Rodríguez Díaz (2001) 320], ni las escuadras ni las reglas,



graduadas o no, abiertas o cerradas, ni las plumas metálicas, han tenido otras modificaciones que las convenientes para que la tinta fluya de la manera prevista y se seque dónde debe. Partiendo del siglo XVI, cuando los artesanos locales fabricaban en todas las ciudades de Europa compases de puntas y poco más, hasta llegar a comienzos del siguiente a la concentración de especialistas en ciudades concretas, como Cassel, Dresde, Nuremberg, Milán, París y Londres, la gran novedad fueron los compases en los que se podía fijar la apertura, los que en España llamábamos “bigoterías”. El siglo XVIII fue ampliamente dominado por las producciones inglesas, que incorporaron muchas novedades menores, o efímeras, de las que la más duradera fue la transformación de las plumas en tiralíneas de anchos fijos o regulables, cosa que sucedió poco antes de 1730, y por los mismos años se incorporaron accesorios para tinta o lápiz a los compases [Hambly (1988) 58, 71, 72, 159]. Un ingeniero o un arquitecto de la época no necesitaba más, pues los compases de elipses, elipsógrafos, instrumentos para parábolas o volutas, y otros chismes admirables eran caros, delicados y resolvían problemas que el ingenio de los tracistas acometía por medio de plantillas o de arcos.

Los instrumentos fueron mejorando gracias a las aleaciones, que permitieron utilizar en ellos roscas, engranajes y tamaños cada vez más sutiles, cómodos y seguros, pero lo que faltaba por resolver a mediados del siglo XVIII eran varias cuestiones directamente relacionadas con la difusión de los dibujos, pues sus fundamentos teóricos, a falta de la formulación oficial, estaban sólidamente establecidos. La primera carencia era la dispersión de las unidades de medida, situación especialmente caótica en España, que no se empezó a resolver hasta la publicación en la *Gaceta de Madrid* del 28 de diciembre de 1852 de la obligatoriedad del uso de las tablas de equivalencia elaboradas a partir de 1798, en las que se daba, por provincias, el valor de las unidades tradicionales del Sistema Métrico Decimal. El segundo problema era el de la calidad y fiabilidad del papel usado en los soportes, cuestión que empezó a tener solución cuando se consiguió su producción industrial a partir de celulosa, como anunció la *Gaceta de Madrid* el 25 de noviembre de 1791, al divulgar que el alemán Wehrs había fabricado papel a partir de cierta hierba siberiana; el proceso quedó completo con la sulfurización, que unos años después permitió el uso general de papeles semitransparentes, con los que se podían calcar los gráficos con toda fidelidad. El último problema que se resolvió fue el de la fotocopia, partiendo del descubrimiento del cianotipo que protagonizó sir John F.W. Herschel, en 1842, inmediatamente aplicado por su compatriota, la naturalista Anna Atkins, para hacer copias de algas transparentes por medio del azul de Prusia [Sougez y Pérez Gallardo (2003) 58 y 64-65]. No obstante, los arquitectos e ingenieros tuvieron que esperar hasta que en 1872 una empresa parisina, *Marion, fils et Géry*, comercializó el invento bajo la forma de papel ferroprusiato, obteniendo copias a tamaño natural a partir de dibujos hechos en soportes translúcidos. Los resultados del invento fueron muy duraderos entre los anglófonos, que todavía denominan a las copias “blueprint”, mientras en Sevilla, en las obras de la catedral, la operación de hacer una fotocopia en febrero de 1884 consistía en fabricar un “marión” en la luna, sin azogar, de una prensa de papel ferroprusiato, pues la *Gaceta de Madrid* de 14 de diciembre de 1881 había hecho obligatorio su uso en obras oficiales [Castellano (1999) 56, Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997) 99].

Con las debidas mejoras en el instrumental, el papel y la normalización métrica esta situación fue evolucionando sin grandes sobresaltos hasta que en 1982 el principal fabricante alemán de instrumentos de dibujo, la casa Staedler, establecida en Nuremberg en el año 1835, empezó a

pasarse al enemigo al fabricar plumillas para máquinas impresoras [Jiménez Martín (2006) 97]; en 1982 el dibujo por ordenador convirtió los instrumentos tradicionales en objetos de museo, aunque muchos no quisieron enterarse: plantillas de curvas recortadas en plástico, melado o verde, escalímetros de madera de peral o de plástico inalterable, surtidos completos de “*graphos*”, “*rotrings*” y “*rapidografs*”, que daban anchos de líneas perfectos, compases de todos los tamaños, plenos de virtudes y accesorios, plantillas de rotular, normalizadas o estrambóticas, tinteros y paralés, todos ellos completamente nuevos, crían polvo en cajones olvidados o se exhiben como lo que son, panoplias de armas obsoletas. De hecho, ya a ningún profesional le interesan los problemas que Euclides resolvía con regla y compás, pero todos siguen utilizando artilugios basados en el portaminas del 1565, a la espera de que un *chip* prodigioso lo convierta en parte de un teléfono.

Por lo que respecta al tamaño del papel, el formato más pequeño corresponde al dibujo cat. 118, la letra “M” que Ricardo Arredondo diseñó como inicial del texto dedicado a la mezquita de Córdoba en los *Monumentos Arquitectónicos de España*; si descontamos este dibujo tan anómalo, el más pequeño es el cat. 100, de 228 x 303 mm, que Francisco Antonio Contreras dedicó al alzado de un capitel de la puerta de la Justicia. También pertenece a *Monumentos Arquitectónicos* el formato mayor, cat. 119, con 792 x 980 mm del original neto, en el que Mariano López Sánchez analizó a través de una planta primorosa la aljama cordobesa, en la que incluyó todas las reformas cristianas y que probablemente deba mucho a la que, sobre lienzo, se pintó en 1741 por mandato del obispo Salazar y Góngora [Nieto y Luca de Tena (1992) 12], óleo que Juan Pedro Arnal no conoció, o bien simplificó en exceso, cuando trazó el dibujo cat. 89. El formato más repetido tiene entre 345 y 352 mm de alto por una anchura que oscila entre 470 y 475 mm; si tenemos en cuenta que es el de casi todos los papeles de Diego Sánchez Sarabia y un tercio de los de José de Hermosilla, creo que podemos suponer que estos folios de marca mayor se vendían en Granada en la segunda mitad del siglo XVIII. Los restantes formatos del ingeniero militar y sus ayudantes son bastante mayores y de marco muy disperso, por lo que debemos imaginar que los llevaron con ellos desde Madrid o bien trajeron de Granada los dibujos en los folios citados para copiarlos en otros formatos. Estos cuatro autores, los más antiguos, dibujaron casi dos tercios de las composiciones, quedando las de *Monumentos Arquitectónicos de España* repartidas entre una docena de dibujantes, si exceptuamos a Groinner, autor de una perspectiva del interior de la mezquita mayor cordobesa; de ellos Arredondo, Gándara y Francisco Contreras acaparan la mitad de los formatos restantes, de manera que a cada uno podemos atribuirle un buen número de ellos, pero en sus medidas no observamos pauta alguna, dispersión que podemos interpretar en un doble sentido, pues en el siglo XIX la variedad de formatos era mucho mayor en todas partes y, por otro lado, sus dibujos son aún más elaborados, y por lo tanto más alejados de los primigenios.

El tamaño del papel impuso a los expedicionarios que viajaron a Granada, Toledo y Córdoba una serie de enojosas limitaciones prácticas, además de las derivadas de su delicada conservación, dificultades, como el cálculo de la escala, de las que sólo nos hemos liberado a fines del siglo XX. En noviembre de 1982 salió al mercado la primera versión del programa de ordenador que domina estos temas como un lenguaje universal, pues resolvió, de una vez, todos los problemas geométricos que antes costaba tanto aprender: al poco solucionó la acotación automáticamente, pronto facilitó todo género de perspectivas y eliminó desde el principio la escala, un angustioso problema

que perseguía a los novatos como si fuera un cruel rito de iniciación. Cuando se empezaba a pasar a limpio un croquis tradicional, debidamente acotado, la primera decisión se refería a la escala, pues de ella dependería el tamaño del papel en que se haría el trazado; en caso contrario se corría el riesgo de tener que aumentar el formato a base de pegarle otros soportes, como en varias ocasiones les ocurrió a los autores de los dibujos de las *Antigüedades Árabes*. Este problema lo eliminó el ordenador desde el primer momento, pues en la actualidad se dibuja a “escala natural” y sólo a la hora de imprimir, muy al final del proceso, debemos preocuparnos de escalar el dibujo para que quepa en el formato conveniente. Y quedará disponible el mismo diseño para imprimirlo a otros tamaños o introducirle cambios de mayor o menor entidad.

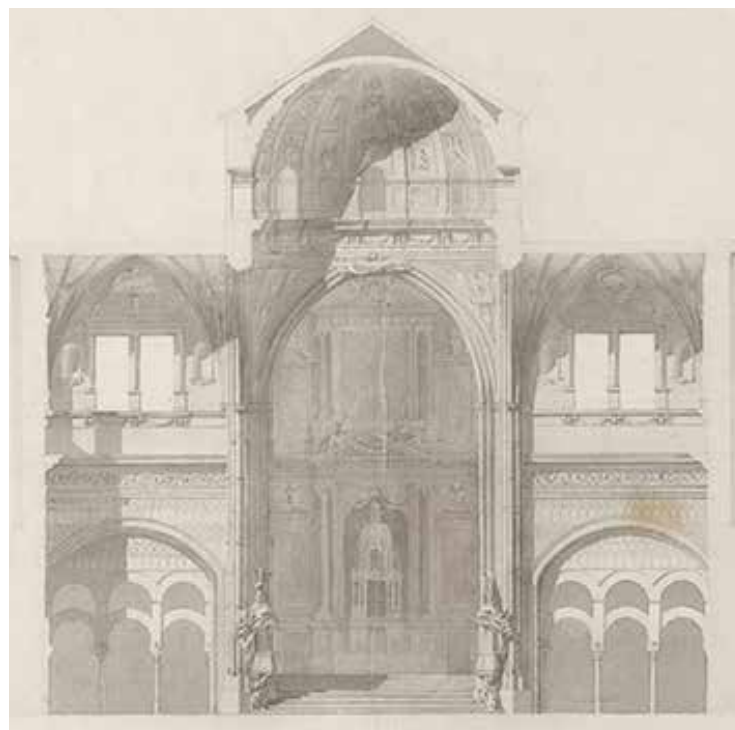
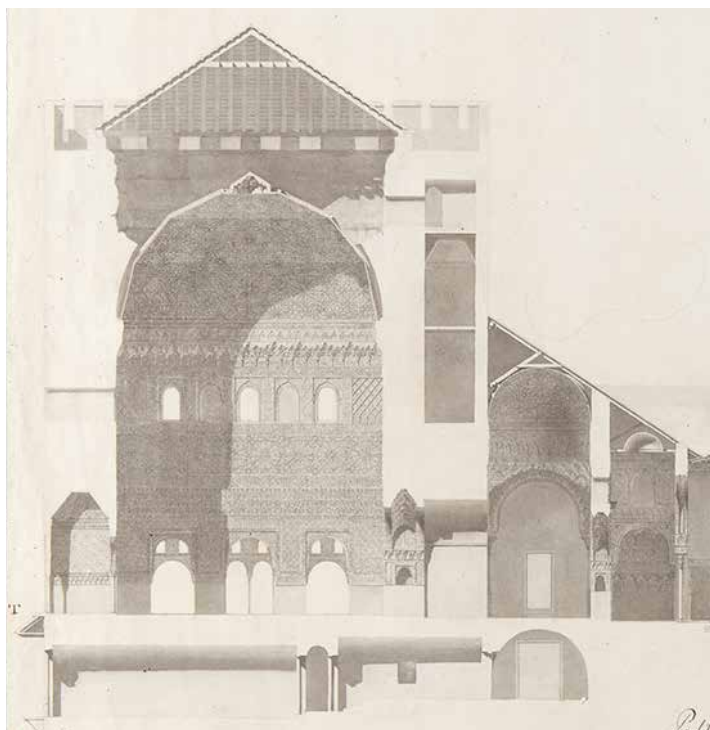
Los dibujos a escala, como son todos los de *Antigüedades* y *Monumentos* salvo las perspectivas, existen desde los tiempos mesopotámicos, pero la presentación de la escala mediante un pitipié, una reglita graduada con su unidad explícitamente rotulada, es una convención moderna. Durante toda la Antigüedad y gran parte de la Edad Media la escala empleada quedó implícita, pues las personas interesadas en el uso del dibujo sabían de la existencia de una relación concreta entre las medidas de la imagen y las de la realidad, que evitaba su expresión mediante números. Así, por ejemplo, en la citada planta del convento donostiarra de San Telmo, que carece de pitipié, encontramos muchas medidas acotadas según la notación romana, que podemos comparar con la realidad construida, y con un sencillo cálculo obtenemos la expresión 1/144, escala a la que fue dibujada la planta por el fraile andaluz. Si estuviésemos en los años sesenta del siglo XX este dato hubiera obligado a usar una escala gráfica *ad hoc* o a efectuar tantas multiplicaciones por 144 como medidas del proyecto, carentes de cotas explícitas, hubiésemos deseado trasladar a la realidad, pero en el siglo XVI era impensable que, un medio tan poco letrado como el de la edilicia de entonces, esto hubiera sido factible. En realidad no hacía falta, pues las cosas eran mucho más sencillas, ya que 144 es la relación existente entre las unidades castellanas denominadas “línea” y “pie”, es decir, entre un submúltiplo y un múltiplo del pie, de tal manera que un segmento que midiera tres líneas en el dibujo se convertía automáticamente en tres varas de la realidad, con independencia de que la unidad básica, el pie, fuese más o menos largo, como de hecho ocurría de una comarca a otra, incluso se daban variaciones importantes entre ciudades próximas, pero lo importante es que las proporciones se mantenían. Así pues, la escala dibujada se planteó como alternativa a la acotación general del gráfico ya pasado a escala, que era el sistema habitual desde la Antigüedad, pero que siempre resultaba insuficiente.

La representación de la equivalencia entre las unidades involucradas es un artificio documentado desde la baja Edad Media como propio de la cartografía náutica, que lo denominó de forma muy expresiva, “tronco de leguas”; aparece en los primeros portulanos del Mediterráneo, como el del judío mallorquín Abrahan Cresques, hacia el año 1375. En cuestiones de arquitectura lo vemos por vez primera en manuscritos de Giuliano da Sangallo, quien usaba en la década de los ochenta del siglo XV “*la Braça da Misurare*” [Borsi (1985) 395] para la documentación de ruinas romanas, evitando la reiterada inclusión de acotaciones, que embarullaban el dibujo; tal vez el más visto sea el que figura en el famoso estudio de proporciones antropomórficas que Leonardo da Vinci dibujó hacia 1487 como glosa de Vitrubio, justo en la base del cuadrado general que lo enmarca. En el monasterio de Guadalupe, el maestro Juan Torollo dibujó en 1520 una escala, con la forma de un

tronco de leguas, en su proyecto del claustro gótico, que constituye la aparición más antigua de una escala gráfica en un documento hispano, y además es el único que emplea la forma náutica, que lleva escrita al lado la frase que la identifica “pitipié de diez pies” [Jiménez Martín (2011) 403]. Al pintor Sánchez Sarabia parece que este tipo de cuestiones le traían sin cuidado ya que la mayoría de sus dibujos carecen de pitipié y no están acotados, por lo que no extraña que, en cuanto se recibieron en Madrid sus primeros trabajos, le pidieran la inclusión de este código gráfico “para venir en conocimiento del tamaño de las figuras, y demás cosas que hay pintadas” (13 de diciembre de 1760) [Rodríguez Ruiz (1990) 228], y así lo hizo, pues en algunos de sus dibujos aparecen debidamente reseñados los oportunos pitipiés, correctamente graduados en varas, pies y medias varas.

El arquitecto e ingeniero militar José de Hermosilla planteó la representación de la escala en todos los dibujos generales y en la mayoría de los de detalle, restando sólo unos pocos que carecen de su expresión, concretamente los dibujos desde cat. 61 a cat. 64. Lo extraño es que hay un diseño con tres escalas distintas, el cat. 49, y como se representa en él un solo objeto, una esbelta columna nazarí, no se comprende para que sirven, ya que cuando una composición lleva dos pitipiés es porque hay dos objetos distintos a escalas diferentes [cat. 72, por ejemplo]. Este dibujo de la columna es también el único que lleva cuentas en el margen, concretamente unas sumas hechas con grafito, por lo que cabe pensar que las tres escalas y estas adiciones aritméticas se relacionan con la realización de su grabado. El sistema antiguo para calcular las escalas, relacionando dos unidades tradicionales, aún está presente en las vistas de Hermosilla y sus ayudantes, como se advierte en la sección de Comares [cat. 55], que está a escala 1/96, es decir, a cada “pulgada” del dibujo corresponden “8 pies” de la realidad, como se puede comprobar midiendo el pitipié y aceptando como equivalencia la determinada por la tabla oficial, definitiva y presuntamente obligatoria, que el día de los Santos Inocentes de 1852 publicó la *Gaceta de Madrid*. Los restantes dibujos generales, todos ellos a escalas mayores, no responden con claridad al mismo sistema lo que, en mi opinión, se debe a que su apariencia actual es el resultado de reducciones de los originales a escala normal, para adaptarlos a los formatos, cosa que podían hacer mediante el uso de un compás de proporciones, cuya apertura se fijó en función de la máxima dimensión disponible.

Pocas veces aparecen sueltos estos pitipiés, ya que se disponen en recuadros dibujados que simulan estar pegados sobre el soporte, con sombras, enmarques y hasta chinchetas dibujadas, además de abundante rotulación; anotemos que el pitipié del dibujo cat. 59 se trazó como la perspectiva de una regleta de madera colocada sobre la cartela de los textos. Esta cuidadosa terminación de los detalles accesorios no aparece en las secciones de los patios de Comares y de los Leones, de Villanueva, en los que el dibujo a escala normal 1/96 carece de recuadro, y el rótulo, además de ser lo mínimo necesario, está corregido por las bravas; esta diferencia creo que tiene que ver tanto con el autor como con el carácter de paso intermedio que muestran algunos de los dibujos. Los pitipiés son escasos en los diseños de *Monumentos Arquitectónicos*, e incluso en algunos casos, como en cat. 101, responden a proporciones inauditas, muy propias del Sistema Métrico Decimal antes de la normalización del siglo XX, pues se especifica que es “1/22”, y para que no quepan dudas reitera el texto “45 milímetros por metro”: ningún sistema de unidades ha usado nunca la división por 11. La orientación de las plantas de los edificios representados no interesó a los autores para nada, salvo en el caso de la Alhambra, cuyo plano general [cat. 52],

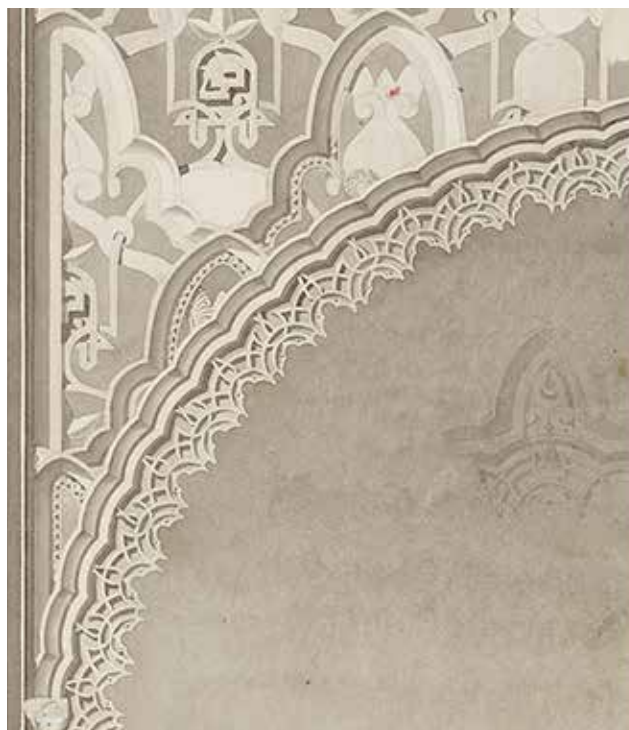


lleva una aparatosa y exacta brújula; como todos los demás edificios representados eran entonces iglesias en uso, con orientación litúrgica bien conocida, por lo que quizás no consideraron importante representar este dato.

La intención analítica que me ha guiado en las páginas precedentes ha sido eminentemente técnica, y por ello he procurado orillar las apreciaciones estéticas, pero, para finalizar, voy a tomar la libertad de mencionar lo que más me ha gustado de unos cuantos dibujos concretos. El primero de ellos es la tan citada planta general de la Alhambra [cat. 52], que he observado con admiración, apreciando el rigor con el que reflejaron los cuatro atributos esenciales, figura, tamaño, posición y orientación, pero, sobre todo, la calidad gráfica del resultado. El dibujo cat. 55, cuyo rigor queda en entredicho por las dificultades de observación mencionadas anteriormente, presenta la sección de la torre de Comares con un fondo, el de la pared de levante, que es el mejor ejercicio de tonos que he visto en muchos años: la sombra arrojada, los huecos en blanco, la liviana sección de la cúpula de madera, la tridimensionalidad monumental del camaranchón, los rastros de estructuras murales, todo contribuye a dar una atmósfera insuperable a la proyección cilíndrica (il. 1); el dibujo cat. 90, la sección de la catedral de Córdoba en medio de la mezquita, participa de los mismos valores y contrastes (il. 2). No sé muy bien qué dibujo de los ocho del palacio de Carlos V me gusta más, pues cada uno constituye un prodigio del difícil arte de la aguada; tal vez mi favorito sea el que Juan Pedro Arnal [cat. 81] presentó de los bajorrelieves de los pedestales de la portada que mira al sur, pues no se puede dar más con menos recursos, papel áspero y tinta diluida.

il. 1  
Juan de Villanueva, *Sección longitudinal del palacio de Comares* [cat. 55, detalle].

il. 2  
Juan de Villanueva, *Sección de la catedral de Córdoba y de la mezquita* [cat. 90, detalle].



il. 3  
Jerónimo de la Gándara,  
*Detalle del vano central  
del patio de los Leones*  
[cat. 110, detalle].

Los *Monumentos Arquitectónicos* componen, para mi gusto, una miscelánea tan efectista como sugerente, aunque queda claro que su rigor métrico no es equiparable a su calidad gráfica, ni parece que tuvieran interés en mejorar las virtudes métricas de las plantas del siglo XVIII que, ya de por sí, eran muy sólidas. De esta etapa, cuyos resultados me parecen demasiado fríos, analíticos y plegados a la exigencia de la imprenta, guardo muy buena impresión de los dibujos de tres autores, dos de los cuales, Francisco Antonio Contreras Muñoz y su hermano Rafael, representan una etapa de la conservación de la Alhambra que ha merecido las críticas más despiadadas, especialmente por parte de uno de sus sucesores, el gran Torres Balbás que, por cierto, era un pésimo dibujante [Esteban (2007), Esteban (2012)]. La obra arquitectónica de la familia Contreras, especialmente de Rafael, dentro de su innegable capacidad de fabricar lo que se llama, con escasa propiedad filológica y mucha cursilería al itálico modo, “falso histórico”, tiene algunas virtudes insospechadas que el tiempo, que también restaura, ha ido desvelando [Orihuela (2008), Barrios (2010)], pero sus dibujos, se miren por dónde se miren, son magníficos, como el alzado de la portada del palacio de Comares [cat. 101], de Francisco Antonio, fachada que su hermano restauró, y también la sección del oratorio del Partal [cat. 104], cuyo fondo es el trabajo de lápiz mejor que he visto, mezquita que también fue intervenida por el mismo restaurador y posteriormente por Torres Balbás. En algunos de estos dibujos hay partes inacabadas que les dan un aire de provisionalidad que ha hecho fortuna, y lo mismo le sucede al dibujo de Jerónimo de la Gándara cat. 110, que lleva en el aire, bajo el arco de la derecha, un tenue apunte de un tema de “*kaft wa-dara*”, magistral (il. 3).







# Los dibujos de la “arquitectura mahometana” en *Monumentos Arquitectónicos*

Javier Ortega Vidal

*Escuela Técnica Superior  
de Arquitectura de Madrid, UPM*

Francisco A. Contreras,  
*Fachada del palacio  
de Comares, 1863*  
[detalle de cat. 102]

Desde una atractiva analogía biológica, y tratando de evitar posibles falacias, se pretende centrar nuestra atención en el concepto de la vida gráfica de los edificios. Entre el transcurrir material de los mismos, su vida física, y la paralela apreciación cualitativa a lo largo de los tiempos, lo que podríamos denominar su vida cultural o mental, el dibujo de los elementos patrimoniales desempeña un cometido específico de gran relevancia en la interacción de ambos aspectos.

De hecho, el conjunto de líneas, superficies y colores trazados sobre distintos soportes, permite establecer ciertas relaciones entre las obras materiales y su aprehensión como experiencia cognoscitiva. Entendiendo el dibujo de la arquitectura como una construcción diferida de la misma basada en el reflejo de su orden y su medida, se puede desarrollar una intensa resonancia entre la realidad y su abstracción gráfica que permite profundizar en el conocimiento de la conformación material y espacial de las construcciones; a su vez, el dibujo, en su potente vertiente comunicativa, contribuye decisivamente a la difusión de sus posibles valores culturales, estableciéndose así la trinitaria fusión de las vidas aludidas –física, gráfica y mental–, en la analogía vital de los elementos patrimoniales [Moneo (1985), Ortega (2011)].

Aunque asimilamos en primera instancia la noción de vida gráfica de un edificio a la secuencia de dibujos que sobre él se han realizado, conviene advertir sobre la primera acepción de la palabra gráfico en nuestro idioma, ésta es “perteneciente o relativo a la escritura y a la imprenta”; tan sólo en las siguientes acepciones aparece definido lo que aquí entendemos por dibujo. Atendiendo así al primer significado, se puede inferir un matiz de interés al constatar la proximidad entre las palabras y las líneas, tal vez unidas por la voluntad de descripción de las cosas. En este sentido, es oportuno destacar la tercera acepción, que se refiere al “modo de hablar que expone las cosas con la misma claridad que si estuvieran dibujadas”. Este marco conceptual previo sirve para centrar el argumento básico del presente texto, que consiste en atender prioritariamente a los dibujos sobre la arquitectura “mahometana” realizados para la gran obra editorial *Monumentos Arquitectónicos de España*, gestada y desarrollada entre 1849 y 1882.

## ELENCO DE MODELOS Y DIBUJOS

Ya que el contexto general de esta experiencia concreta sobre el estudio y difusión de nuestro patrimonio arquitectónico ha sido objeto de varias y recientes aportaciones [Blas, Romero de Tejada y Urrutia (1988), Bordes (2014)], el enfoque que aquí se plantea es necesariamente reductivo en varios aspectos. En lo que sigue no se pretende abordar un panorama



general de la obra que, aunque estaría por hacer de una manera integral, se entiende en gran parte cubierto por los estudios particulares y generales que aparecen en la bibliografía; se trata más bien de atender a un aspecto específico, cual es el de observar la contribución de este empeño colectivo de documentar la vida gráfica de la arquitectura denominada en la propia obra como “mahometana”, que tal vez se podría enunciar o precisar mejor como hispano-musulmana. A partir de esta primera reducción, conviene advertir, además, que la atención prioritaria se va a centrar casi exclusivamente en el estudio específico de los dibujos realizados. Desde estas limitaciones, y sin renunciar a las necesarias referencias al contexto general de la obra, interesa atender a las razones de la identificación de los objetivos de los dibujos, esto es, los modelos o referentes arquitectónicos seleccionados, entreverados con el proceso de elaboración de los documentos gráficos.

En lo que al primer aspecto se refiere tan sólo habría que recordar que, tras ciertas dudas iniciales, la propia obra estableció, entre otras, una trinitaria clasificación de nuestro patrimonio edificado en función de un criterio que podríamos enunciar como religioso: los monumentos arquitectónicos se enmarcarían en primera instancia como pertenecientes al arte pagano, cristiano o mahometano (il. 1 y 2). De esta manera, y como parte inherente al dilatado proceso de producción, cada estampa iría acompañada de una cuidada rotulación, apareciendo en el margen superior izquierdo la pertenencia del monumento a uno de estos tres grupos; en paralelo, centrado en el margen superior bajo la denominación de cada monumento, se establecía otro criterio topográfico que se concretó en una estrategia “provincial”. A su vez, esta segunda coordenada o entrada espacial habría que relacionarla con la fuente y razón principal de producción de la obra que, en principio y sobre todo en la primera fase, no fue otra que los viajes de estudio de los alumnos pertenecientes a los distintos cursos o promociones de la Escuela de Arquitectura.

Atendiendo a las claves de edición de la propia obra a lo largo de su dilatada trayectoria, las estampas que incorporan en su rotulación la clasificación de arte mahometano se ofrecen en el siguiente cuadro, donde aparecen en orden cronológico según el número de los cuadernos de en-

il. 1

*Portada de Monumentos Arquitectónicos de España.*  
Museo de la Academia,  
MA/001.

il. 2

Grabado de Domingo Martínez  
por dibujo de Federico de  
Madrazo, ilustración para las  
portadas de las monografías de  
*Monumentos Arquitectónicos de España*, representando las tres  
artes: “pagana”, “cristiana” y  
“mahometana”.

trega y su fecha de edición, adjuntando el autor del dibujo preparatorio y el año de realización del mismo en los casos en que se ha podido precisar.

Estampas de arquitectura “mahometana” en *Monumentos Arquitectónicos de España* según el orden de edición:

|    |       |         |                                                                       |                             |      |
|----|-------|---------|-----------------------------------------------------------------------|-----------------------------|------|
| 1  | 1860  | Granada | Arco llamado vulgarmente Puerta del Vino                              | Jerónimo de la Gándara      | 1857 |
| 2  | 1860  | Toledo  | Antigua mezquita, hoy ermita del Cristo de la Luz                     | José Picón García           | 1857 |
| 4  | 1860  | Granada | Detalle de la parte superior del mirador de Lindaraja                 | Jerónimo de la Gándara      | 1857 |
|    |       | Toledo  | Exterior del Cristo de la Luz y torres de varias iglesias             | José Picón García           | 1857 |
| 5  | 1860  | Toledo  | Puerta antigua de Bisagra                                             | Federico Ruiz y J. Calvo    | 1858 |
| 6  | 1860  | Granada | Alicatados del salón de Embajadores                                   | José María Ramón            | 1859 |
|    |       | Toledo  | Parte de la sección de la antigua sinagoga, hoy Sta. María la Blanca  | Jerónimo de la Gándara      | 1856 |
| 8  | 1861  | Toledo  | Mezquita llamada de las Tornerías                                     | José Picón García           | 1857 |
| 9  | 1861  | Granada | Alicatados del Cuarto Real de Santo Domingo                           | José María Rubio Escudero   | 1859 |
| 10 | 1861  | Granada | Cúpula del pabellón del patio de los Leones                           | Nicomedes Mendívil Quadra   | 1859 |
|    |       | Toledo  | Secciones y detalles de la antigua sinagoga, hoy Sta. María la Blanca | Jerónimo de la Gándara      | 1857 |
| 12 | 1861  | Granada | Detalle del arco central del patio de los Leones                      | Jerónimo de la Gándara      | 1860 |
| 13 | 1862  | Granada | Detalle de la parte central del mirador de Lindaraja                  | Jerónimo de la Gándara      | 1859 |
| 17 | 1863  | Granada | Detalles de la sala de la Justicia                                    | Francisco Antonio Contreras | 1861 |
|    |       | Granada | Sección transversal de la mezquita                                    | Rafael Contreras            | 1861 |
| 18 | 1863  | Granada | Parte inferior del mirador de Lindaraja                               | Jerónimo de la Gándara      | 1860 |
| 19 | 1863  | Granada | Detalles del testero de la mezquita del Harén                         | Rafael Contrera             | 1861 |
| 20 | 1863  | Sevilla | Varias torres de Sevilla                                              | Joaquín Guichot             | 1858 |
|    |       | Granada | Planta y ventana de la sala de la Justicia                            | Francisco Contreras         | 1861 |
| 22 | 1864  | Granada | Sección transversal del salón de Justicia                             | Francisco Contreras         | 1861 |
| 27 | 1865  | Granada | Sección del pabellón del patio de los Leones                          | Nicomedes Mendívil Quadra   | 1862 |
| 29 | 1866  | Granada | Cornisa y ventana en el centro de la fachada de la mezquita           | Francisco Contreras         | 1863 |
| 32 |       | Córdoba | Nave principal y mihrab de la mezquita                                | Alejandro Groinner          | 1865 |
| 37 | 1870? | Granada | Fachada de la mezquita                                                | Francisco Contreras         | 1863 |
| 38 | 1870? | Granada | Interior del gabinete de Lindaraja                                    | Jerónimo de la Gándara      | 1860 |
| 39 | 1875  | Granada | Detalle de las ventanas laterales de la sala de las Dos Hermanas      | Francisco Contreras         | 1868 |
| 40 | 1875  | Córdoba | Sección y detalles del mihrab de la mezquita                          | Agustín Ortiz de Villajos   | -    |
|    |       | Córdoba | Mezquita y catedral de Córdoba. Planta general                        | Mariano López Sánchez       | 1868 |
| 46 | 1876? | Granada | Puerta de la Ley                                                      | Francisco Contreras         | -    |
| 53 | 1877? | Granada | Fuente central y detalles [...] pintados del patio de los Leones      | Francisco Contreras         | -    |
| 62 | 1878? | Córdoba | Puerta murada correspondiente a la construcción de Alhaken II         | Ricardo Arredondo           | -    |
|    |       | Granada | Planta general de los Reales Alcázares de la Alhambra                 | Francisco Contreras         | 1876 |
| 66 | 1878  | Córdoba | Tablero del basamento de la fachada del mihrab                        | Ricardo Arredondo           | 1877 |
|    |       | Córdoba | Tribuna árabe (hoy capilla de Villaviciosa) costado izquierdo         | Ricardo Arredondo           | -    |
| 73 | 1879? | Córdoba | Detalles de las portadas de la maksurah                               | Ricardo Arredondo           | -    |
| 75 | 1880? | Córdoba | Arcadas de ingreso al vestíbulo del mihrab                            | Ricardo Arredondo           | -    |
| 77 | 1880? | Córdoba | Exterior de la capilla de San Pedro, costado norte                    | Ricardo Arredondo           | -    |
| 79 | 1880  | Córdoba | Portada lateral derecha recinto maksurah                              | Ricardo Arredondo           | 1877 |
| 80 | 1880  | Córdoba | Costado de levante del recinto exterior de la mezquita y detalles     | Ricardo Arredondo           | -    |
| 82 | 1881  | Córdoba | Portada lateral derecha, dentro del recinto de la maksurah            | Ricardo Arredondo           | 1879 |
|    |       | Córdoba | Detalles de la cúpula del mihrab                                      | Ricardo Arredondo           | 1877 |
| 83 | 1881  | Córdoba | Sección vertical de la bóveda y cúpula del mihrab                     | Ricardo Arredondo           | -    |
| 84 | 1881  | Córdoba | Planta de la bóveda y cúpula del mihrab                               | Ricardo Arredondo           | -    |
|    |       | Córdoba | Secciones de la mezquita y catedral                                   | Ricardo Arredondo           | 1879 |
| 86 | 1881  | Córdoba | Portada del mihrab                                                    | Ricardo Arredondo           | 1877 |
| 87 | 1881  | Sevilla | Palacio llamado de las Dueñas. Azulejos de los zócalos                | Ricardo Velázquez Bosco     | -    |
|    |       | Toledo  | Arco de la entrada en el edificio llamado Taller del Moro             | Ricardo Arredondo           | -    |
| 88 | 1881  | Sevilla | Palacio llamado de las Dueñas [pavimentos]                            | Ricardo Velázquez Bosco     | -    |

El elenco total de estampas es de cuarenta y ocho que, frente a las doscientas ochenta y una editadas, supone un porcentaje del diez y siete por ciento. Habría que advertir que en algunos casos los rótulos incorporan la doble adjetivación de “mahometano” y “cristiano” e incluso la de “arte hispano mahometano”.

Considerando así el orden provincial y los viajes de estudios, los modelos seleccionados y los dibujos sobre ellos realizados se podrían acotar y sintetizar en tres secuencias y referencias fundamentales: Toledo, Granada y Córdoba. Mientras que en las dos últimas las intensas presencias de la Alhambra y la Mezquita-Catedral absorbieron todas las energías, en el caso de Toledo se incorporaron a la obra editorial varios edificios con perfiles algo difusos, cuya denominación estilística fue cambiando a lo largo del desarrollo de la obra, como se detallará más adelante. Causa cierta extrañeza el caso de Sevilla, donde la escasa presencia de elementos tal vez se explique por la doble razón de no haberse realizado el viaje de estudios y el estado del conocimiento sobre la arquitectura hispano-musulmana a mediados del siglo XIX.

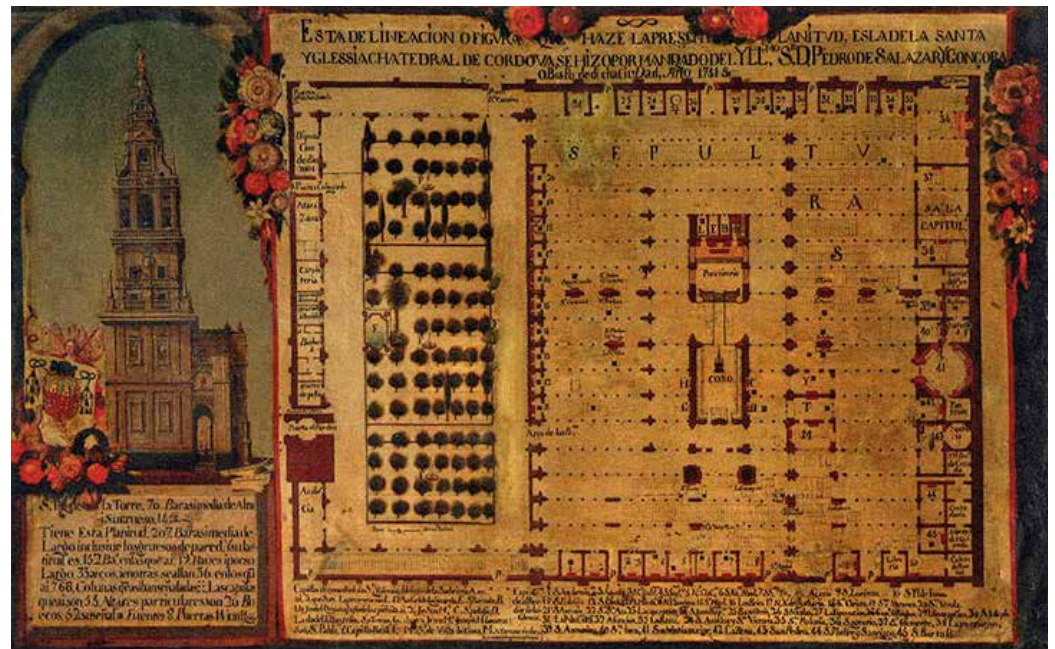
Antes de comenzar esta exploración concreta, conviene plantear una sintética digresión de rango más general sobre la relación instrumental entre el dibujo y la arquitectura. Desde el ámbito disciplinar actual, el dibujo se suele considerar en gran medida supeditado al proyecto, relegando a un segundo plano su contribución al conocimiento y la transmisión de la arquitectura. En relación con ello, parece un hecho constatado que gran parte del patrimonio edificado a lo largo de la historia se sirvió de medios de proyecto distintos a los que utilizamos en la actualidad. En lo que a la arquitectura musulmana se refiere, no resulta fácil determinar exactamente el proceso de definición y construcción de la misma, aunque todo apunta a un hacer basado en ciertas tradiciones de generación de formas y elementos constructivos en los que predominaría un manejo sensible de la geometría; al enunciar sensible queremos apuntar a un doble y complementario sentido, en el que la geometría se concretaba en procesos físicos constructivos que producían a su vez espacios y ambientes de gran atractivo y sensibilidad.

Aunque nos faltan datos para constatarlo plenamente, todo parece indicar que la arquitectura propia de la cultura musulmana no debió utilizar el dibujo en el sentido de la cultura occidental, tal y como se consolidó en el siglo XVI. Desde estas premisas surgiría, así, una interesante pregunta: ¿es posible comprender mediante el dibujo unas arquitecturas que pudieron definirse con otros medios de proyecto? En lo que sigue, la respuesta es afirmativa. Reservando para otro nivel las sutiles disquisiciones sobre las hipótesis de producción y apreciación de la arquitectura, lo que resulta indudable es la potente capacidad del dibujo para conocer y describir la realidad.

Para evidenciar este hecho, y como contextualización que se estima necesaria, procede ahora referir el conjunto de dibujos realizados previamente sobre los edificios de la arquitectura hispano-musulmana incorporados a la obra que nos ocupa. En los términos aquí enunciados, se trata de esbozar un panorama general sobre la vida gráfica de los mismos hasta mediados del siglo XIX, para valorar la contribución de los dibujos de la obra *Monumentos Arquitectónicos de España* a este desarrollo.

il. 3

Planta de la mezquita-catedral de Córdoba y elevación de la torre, realizada al óleo en 1741 para el obispo Pedro Salazar Góngora.



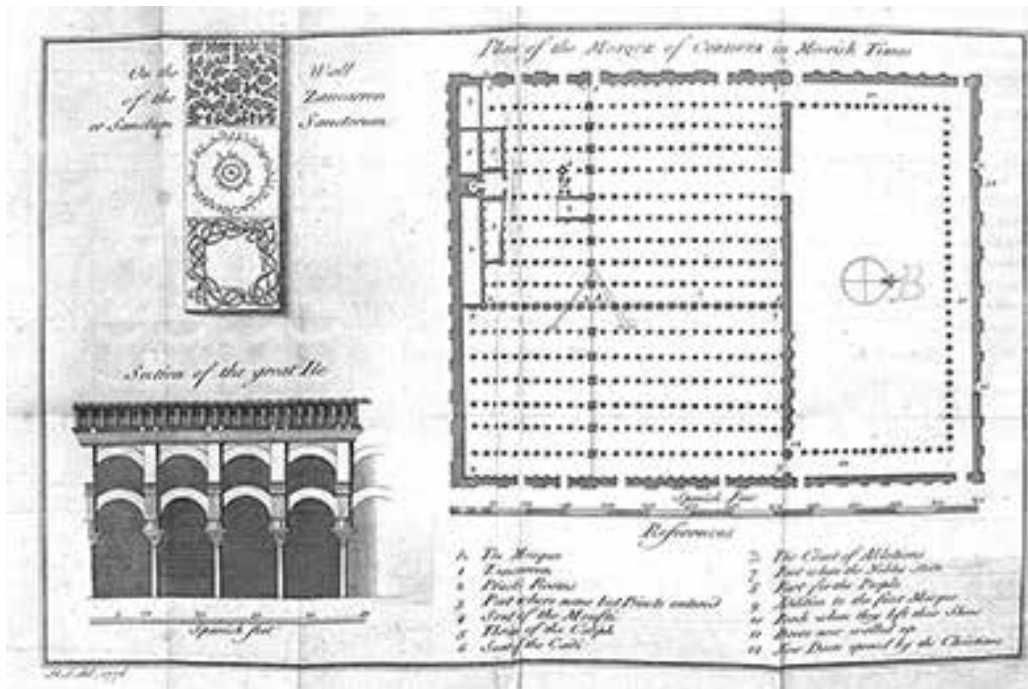
#### PRECEDENTES DIBUJADOS

Curiosamente, y en relación con lo antes argumentado, los primeros dibujos que se conservan sobre los edificios de Granada y Córdoba parecen estar en relación con procesos de proyecto. En el caso de la Alhambra tal ocurre con las trazas del siglo XVI conservadas en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y con los dibujos de 1686 realizados por Rueda de Alcántara sobre la Torre de Comares. En el caso de la Mezquita-Catedral los primeros fragmentos dibujados de su planta aparecen en los tanteos de Gaspar de la Peña para el proyecto de una Capilla Real. En relación con el concepto de difusión, habría que destacar las imágenes de la Alhambra debidas al dibujante y grabador Louis Meunier, realizadas hacia 1665-1668 [Gámiz (2008) 107-154].

Sin lugar a dudas, la gran contribución sobre la vida gráfica de los edificios de Granada y Córdoba se produce en la segunda mitad del siglo XVIII, con la ambiciosa obra pionera en nuestra cultura gráfica *Antigüedades Árabes de España*, iniciada en 1760 –al ser objeto de estudio específico en esta misma publicación, a él nos remitimos–. Como nota curiosa, aunque perteneciente a otro registro gráfico, conviene referir aquí la entrañable planta de la mezquita de Córdoba del año 1741, cuya leyenda comienza “Esta delineación o figura que haze la presente planitud [...]”, realizada para el obispo Pedro Salazar Góngora que desempeñó su cargo entre 1738 y 1742. Se trata de un cuadro o planta al óleo, que se acompaña con una perspectiva de la torre, incorporando una interesante leyenda sobre las dimensiones y los usos, todo ello entreverado por ramos de flores (il. 3). La primera obra editada con dibujos en relación con el tema que nos ocupa se produce en Londres en 1779, siendo su autor Henry Swinburne (1743-1803), con el título *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. Las narraciones gráficas de la obra, dibujadas en la mayoría de los casos por el

il. 4

Henry Swinburne, *Planta de la mezquita de Córdoba “en tiempo de los moros”* y alzado-sección de la arquería, 1779. Ilustración de la obra *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*.



propio autor y escasamente valoradas hasta el momento, se centran casi absolutamente en la Alhambra y la Mezquita-Catedral, constando la primera de ocho dibujos y la segunda de tres. Mientras que en la Alhambra predomina un discurso con alzados de puertas y perspectivas de espacios interiores o patios, en el caso de la Mezquita se incorpora por primera vez un discurso basado en la planta, reconstituida “*in Morisch Times*”, esto es, prescindiendo de las inserciones cristianas, acompañándose la misma con una sección-elevación del sistema de arquerías (il. 4). La sintética narración se complementa a su vez con la persuasiva visión perspectiva del eje de la nave hacia el mihrab y otra vista parcial de su fachada oriental. En el orden cronológico, la segunda planta publicada de la mezquita cordobesa aparece en 1787 con la primera edición de las estampas de las *Antigüedades Árabes de España*.

En las dos primeras décadas del siglo XIX las vidas gráficas de la Alhambra y la Mezquita van a conocer un impulso considerable. En 1804 se edita por fin la obra completa de las *Antigüedades Árabes*, de cuya base gráfica van a hacer buen uso dos obras de referencia publicadas con cierta inmediatez. Entre 1812 y 1820 va a salir a la luz editorial la gran obra promovida por Alexandre Laborde (1773-1842) con el título *Voyage pittoresque et historique de l'Espagne*. En 1813, James Cavanah Murphy (1760-1814) comienza la edición de *The Arabian Antiquities of Spain* en Londres, que se finalizará en 1816, dos años después del fallecimiento del autor. Al parecer, la obra del arquitecto irlandés se basó en los estudios y dibujos por él realizados entre 1802 y 1809, adjuntando a su vez otros de diversas procedencias. La obra consta de ciento diez estampas, perteneciendo unas veinte

a la ciudad de Granada y una decena a la ciudad de Córdoba. En la obra de Laborde el número de dibujos relativos a ambas ciudades es más equilibrado, siendo una veintena en ambos casos [Gámiz y García Ortega (2012)].

Tras la Década Ominosa y en los balbuceantes inicios del estado liberal, en los años treinta y cuarenta del siglo XIX se van a producir un cúmulo de aportaciones gráficas sobre el tema que nos ocupa, que conviene dividir a nuestros efectos en dos grupos. En el primero podríamos englobar las publicaciones de rango más literario, normalmente acompañadas de vistas, cuyo interés preferente no es específicamente disciplinar y arquitectónico. Como ejemplo de este bloque tendríamos la obra editada en 1836 de John Frederick Lewis (1804-1876), *Sketches of Spain and the Spanish Character in the Years 1833-34*, o la de David Roberts (1796-1864) *Picturesque Sketches in Spain taken During the Years 1832 & 1833*, editada en Londres en 1837. Igualmente, y desde esta atmósfera gráfica coincidente con un entorno temporal, habría que mencionar aquí la atractiva obra gráfica de Richard y Harriet Ford [Rodríguez Barberán (2014)]. El segundo grupo de publicaciones se caracteriza por un enfoque gráfico claramente arquitectónico y se podría concretar en dos obras fundamentales. La primera en el tiempo se editó en París entre 1836 y 1839, y fue realizada por Joseph-Philibert Girault de Prangey (1804-1892) con el título de *Monuments arabes et moresques de Cordove, Séville et Grenade*, cuyo subtítulo enuncia que fueron *dessinés et mesurés en 1832 et 1833*. La segunda, más conocida, se editó en Londres entre 1842 y 1845 por Owen Jones (1806-1874) con el título de *Plans, Elevations, Sections and Details of the Alhambra*. Como evidencian sus descriptivos títulos, esta última es de carácter monográfico mientras que la obra del autor francés resulta más panorámica; en concreto, dedica a Córdoba ocho ilustraciones, seis a Sevilla y treinta a Granada.

Como se puede deducir de lo observado hasta el momento, y antes de atender a la producción gráfica de la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*, podemos resaltar que a lo largo de casi un siglo la contribución nacional sobre el tema se centró casi exclusivamente en las *Antigüedades Árabes de España*, siendo el resto de las obras referidas realizadas por autores extranjeros. No obstante, en las décadas centrales del siglo XIX, comenzaron a producirse algunas aportaciones por autores españoles. Habría que mencionar, así, la meritoria obra promovida por Genaro Pérez de Villaamil (1807-1854) *España Artística y Monumental*, editada entre 1842 y 1850 con textos de Patricio de la Escosura (1807-1878). Curiosamente, y tal vez a modo de compensación, el predominio temático de los dibujos relativos al tema que nos ocupa se dirige a Toledo, apareciendo tan sólo una imagen de la mezquita de Córdoba, siendo notoria la ausencia de la Alhambra. De 1848 es la obra de José Caveda Nava (1796-1882) *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, obra de discurso verbal que, entre los capítulos X y XIV, nos transmite las bases conceptuales del entendimiento de la arquitectura árabe en ese momento. Aunque se comenzó a editar en 1839, conviene referir también la obra *Recuerdos y bellezas de España*, elaborada progresivamente en diez tomos hasta 1856, ilustrada por Francisco Javier Parcerisa (1803-1875) y con textos de diversos autores; en lo que aquí concierne, el tomo de Granada se editó en 1850, el de Castilla la Nueva en 1853 y el de Córdoba en 1855, con textos de Francisco Pi y Margall (1824-1901), Jose María Cuadrado (1819-1896) y Pedro de Madrazo (1816-1898), respectivamente.



En el caso de Toledo, desde un ámbito más específicamente académico y disciplinar, es importante referir por último dos obras de cierta importancia, tanto por el enfoque adoptado como por la personalidad de sus autores, ambos intensamente implicados con posterioridad en la obra de *Monumentos Arquitectónicos de España*. La primera se edita en 1845 con el título *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*, y es debida a José Amador de los Ríos Serrano (1818-1878); la segunda se publica en 1848 con el título *Álbum artístico de Toledo* y se debe a Manuel de Assas Ereño (1813-1880). Ambos autores podrían encuadrarse en un incipiente perfil de historiadores o arqueólogos, practicando a su vez las artes del dibujo [Cabeza (2009)]. El doble interés de estas aportaciones es que suponen una aproximación conceptual de los monumentos toledanos previa a los inminentes viajes de estudios a la ciudad, aportando en ciertos casos atractivos y novedosos diseños, como la sección fugada del Cristo de la Luz dibujada por Amador de los Ríos (il. 5).

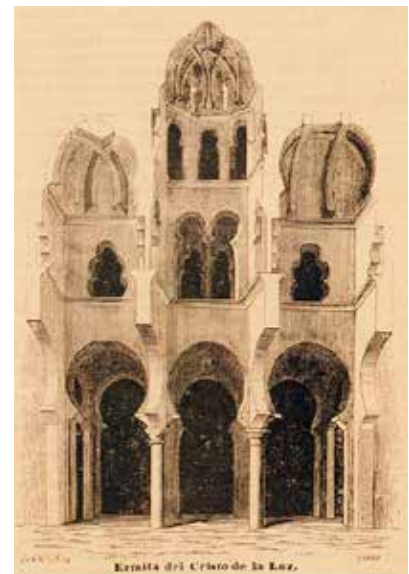
#### LOS DIBUJOS PARA *MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA*

Casi sin darnos cuenta, nos hemos solapado en el tiempo con el proceso de gestación de la obra objeto de nuestra atención. Antes de adentrarnos en ello, cabría preguntarse sobre las posibles relaciones e influencias del elenco de dibujos referidos a la arquitectura hispano-musulmana en la apretada síntesis anterior, sobre los que ahora vamos a considerar. Por limitaciones de espacio no procede en este momento profundizar en tal cuestión, que estaría necesitada de una atención específica y de un mejor conocimiento tanto de los canales de transmisión de las informaciones bibliográficas como del proceso de producción de los dibujos realizados y editados entre 1849 y 1882.

Concentrándonos en el segundo aspecto, y como ya ha sido advertido, en lo que sigue se adopta un criterio de compromiso entre los tiempos de producción de los dibujos y los temas tratados, teniendo en cuenta su relación con los viajes de estudio de los alumnos de la Escuela de Arquitectura. Resulta conocido que el detonante inicial de la obra se gestó a partir de los dibujos producidos en el iniciático viaje a Toledo de 1849, repetido en 1850; en lo que aquí concierne, el viaje a Granada se realizó en 1856 y el de Córdoba en 1861. De esta manera, consideraremos la producción gráfica en tres grandes bloques, dedicando nuestra atención preferente a las relaciones entre los dibujos de las diversas expediciones y los producidos finalmente para la obra. Según creemos, éste es un aspecto de cierto interés que no ha sido objeto de una atención específica. Conviene advertir que la información sobre ello es limitada, pues no se conservan los conjuntos de dibujos de los alumnos de la Escuela de Arquitectura, ni su información textual complementaria, que probablemente se perdieron en el dramático episodio que tuvo lugar en la Ciudad Universitaria de Madrid entre 1936 y 1939. En lo que sigue, se tratará de coordinar la información conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando atendiendo a las relaciones de los expedientes del Archivo-Biblioteca con los dibujos conservados en el Museo.

#### LOS DIBUJOS DE TOLEDO

Los viajes de 1849 y 1850 a Toledo fueron promovidos y dirigidos por Antonio Zabaleta (1803-1864). El primero contó con la participación de veintitrés alumnos pertenecientes a distintos cursos de las primeras promociones de la recién fundada Escuela de Arquitectura [Prieto (2005), Vela (2009)]. Los resultados iniciales debieron resultar estimulantes a la par que limitados, pues al año siguiente



il. 5

Grabado de Sierra por dibujo de J. Amador de los Ríos, *Sección y perspectiva interior de la "ermita" del Cristo de la Luz*, 1845. Ilustración de la obra *Toledo pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos*.

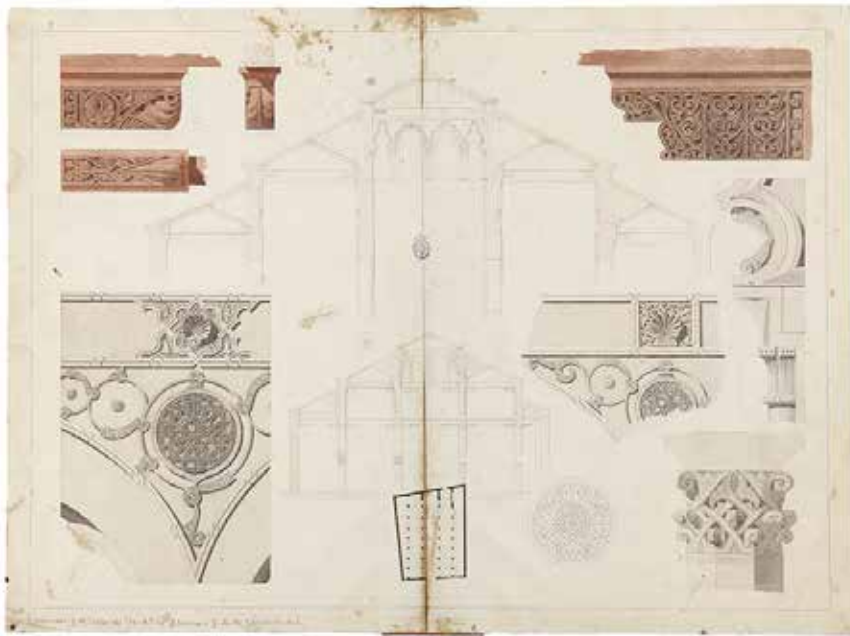
se repitió la campaña participando tan sólo, en teoría, los del tercer curso. Mientras que se conoce la lista completa de los alumnos del primer viaje y poco se sabe de los dibujos realizados, del segundo viaje se conserva un informe del director del mismo con la relación de los dibujos y sus autorías [Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (en adelante ASF), sig. 1-32-4].

De este documento se deduce que los alumnos del segundo viaje fueron del orden de treinta y cuatro; de ellos, doce repitieron la experiencia del año anterior. En el informe de Zabaleta se enumeran los edificios documentados y los dibujos sobre ellos realizados; el total de dibujos fueron ciento cincuenta, y tan sólo veintiséis de ellos se encuadraban en el apartado relativo a los edificios árabes, que según el listado eran: la Casa de Mesa, el Taller del Moro y Santa María la Blanca. Del primer modelo se realizaron nueve dibujos, casi todos de detalles y fragmentos, incluyendo en la lista el ábside de la iglesia de Santa Isabel; los autores de esta serie fueron Madrazo, Martín, Menéndez y Villar. Del Taller del Moro se realizaron diez dibujos con un enfoque igualmente fragmentario, incorporando en la lista la capilla de San Jerónimo del convento de la Concepción Francisca; los autores de esta serie coincidían en parte con los del modelo anterior, casos de Madrazo y Martín, siendo el resto Asensio, Picón, Vega, Herrera y Lavandera. Los seis dibujos de Santa María la Blanca constaban de una planta y una sección longitudinal, reservando cuatro de ellos a detalles de los arcos y capiteles; los alumnos autores de esta serie eran Hernández, Villar, Ortiz y Lozano.

Hasta aquí llega nuestro conocimiento sobre los dibujos de las expediciones a Toledo. En primer lugar, sorprende un tanto la selección de los modelos de la segunda campaña, de la que se encuentran ausentes monumentos como las mezquitas del Cristo de la Luz y las Tornerías así como las puertas de la muralla, considerando a su vez como árabes edificios que hoy englobamos en el acomodaticio enunciado de lo mudéjar. En relación con las ausencias cabe preguntarse si éstas hubieran sido tratadas en la primera campaña, mientras que en lo relativo a la adjudicación de tiempos y estilos habría que hacerse cargo del incipiente estado del conocimiento arqueológico en la España de 1850 –consideremos que profundizar en el mismo era una de las principales razones de la empresa que estudiamos–. De hecho, a lo largo del desarrollo de la obra tan sólo quedarían encuadrados en el “arte mahometano” las mezquitas del Cristo de la Luz y de las Tornerías, la puerta de Bisagra, Santa María la Blanca y el Taller del Moro; frente a las aproximaciones iniciales, se editaron como pertenecientes al “arte cristiano” el salón de la Casa de Mesa y la sinagoga del Tránsito.

Llegamos así al año 1856, cuando se concreta definitivamente el proyecto editorial, comandado en su primera etapa por el equipo presidido por el director de la Escuela de Arquitectura. En lo que a Toledo y la arquitectura hispano-musulmana se refiere, la Comisión creada al efecto activó prioritariamente la producción de dibujos sobre el salón de la Casa de Mesa, las mezquitas del Cristo de la Luz y las Tornerías, las sinagogas de Santa María la Blanca y del Tránsito y la antigua puerta de Bisagra. Casi todos los encargos de dibujos sobre estos modelos se concretaron entre 1857 y 1858 respondiendo a ellos distintos autores. Atendiendo a su relación con los viajes, es curioso observar que tan sólo en el caso de Luis Martín Menéndez, ya arquitecto desde 1852, coincide el encargo de los dibujos sobre los detalles del salón de la Casa de Mesa: el mismo “tema” en el que había participado como alumno en 1850.

Caso peculiar es el de José Picón García (1829-1873), autor de los dibujos preparatorios sobre las mezquitas del Cristo de la Luz y las Tornerías, además de otros diseños complementarios sobre

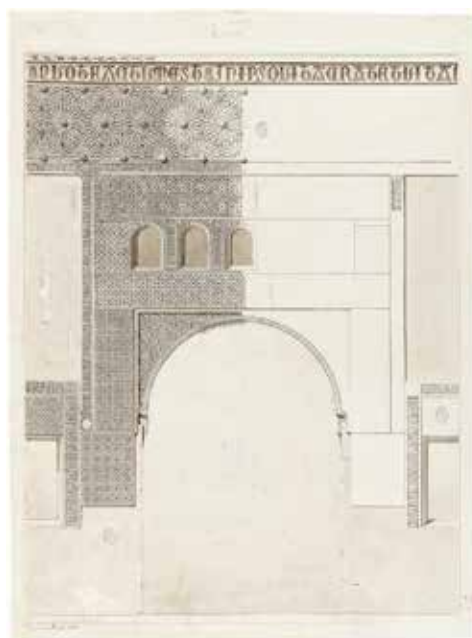


torres y ábsides de Toledo. Participó en los viajes a Toledo en 1850 y a Salamanca en 1853, tal vez como ayudante vocacional de Jareño, pues obtuvo el título de arquitecto en mayo del mismo año. De hecho, Picón se ofrece el 30 de abril de 1857 para dibujar el patio del convento de Santo Domingo en Salamanca o cualquier otro edificio, encargándole la Comisión la realización de los dibujos de Toledo [ASF, sig. 4-83-1]. Al parecer, el proceso de ejecución no estuvo exento de dificultades y tensiones, quejándose epistolarmente a Jerónimo de la Gándara y Aníbal Álvarez: “Llevo once meses trabajando y he ganado 8.000 reales. Esto es muy elocuente y no necesita comentarios”. Tras la entrega final de los dibujos y sus fallidos intentos de incorporarse a la Escuela de Arquitectura, Picón derivaría su carrera hacia la producción literaria de obras de teatro y zarzuelas, alcanzando un relativo éxito. Esta vena sería continuada con otros matices por su sobrino Jacinto Octavio Picón.

Los dibujos de las sinagogas fueron realizados por Jerónimo de la Gándara y Carlos Gondorff. El primero adoptó un papel fundamental en el desarrollo y la gestión inicial de la producción gráfica de la obra editorial, alcanzando un total de treinta dibujos repartidos entre Toledo, Asturias y Granada. Además de la cantidad, habría que destacar también su elevada calidad general, sin perder de vista el elevado conjunto de ingresos económicos que alcanzó. Resulta difícil saber hasta qué punto pudo utilizar Gándara los dibujos producidos en la expedición de 1850, antes aludidos, sobre la sinagoga de Santa María la Blanca (il. 6 y 7). Para los detalles de la sinagoga del Tránsito, no tratada previamente en el segundo viaje, se acudió a Carlos Gondorff, arquitecto titulado en 1847, que entregaría sus trabajos en 1857 y 1858 con tardías adiciones o correcciones en 1870 [ASF, sig. 5-227-5]. Un caso realmente singular es el de los dibujos preparatorios de la puerta de Bisagra,

il. 6  
Jerónimo de la Gándara,  
*Planta, alzado y detalles*  
*de la iglesia de Santa María*  
*la Blanca* (Toledo). Museo  
de la Academia, MA/379.

il. 7  
Jerónimo de la Gándara,  
*Sección longitudinal de*  
*la iglesia de Santa María*  
*la Blanca* (Toledo). Museo  
de la Academia, MA/380.



il. 8  
Ricardo Arredondo, *Arco de entrada, Taller del Moro* (Toledo). Museo de la Academia, MA/428.

realizados por Federico Ruiz y Joaquín Calvo, que no tuvieron su pago correspondiente, estando anotados en el libro de cuentas como dibujo realizado en la visita de 1858.

La secuencia de estampación y edición de las estampas correspondientes a estos dibujos, fue más o menos correlativa con la producción de los mismos, destacándose tan sólo el considerable retraso de casi veinte años en el caso de la sinagoga del Tránsito. Tan sólo a última hora, en la penúltima entrega de las realizadas, se incorporó una estampa sobre el Taller del Moro de Toledo, cuyo dibujo realizó el prolífico pintor Ricardo Arredondo (il. 8), sobre el que volveremos a tratar más adelante.

#### LOS DIBUJOS DE GRANADA

Del viaje a Granada en la primavera de 1856, poco más podemos aportar a lo ya publicado sobre las decisiones oficiales y los permisos solicitados al Gobernador de la provincia para el acceso al monumento [Ortega (2007)]. A diferencia de las expediciones de Toledo y Córdoba, no se conserva ningún informe que nos permita conocer con precisión los dieciséis alumnos que fueron y los dibujos realizados. El director del viaje fue Jerónimo de la Gándara que tenía por entonces treinta y un años de edad, acompañado por el ayudante Nicomedes de Mendívil Quadra, dos años más joven. El primero había estado pensionado en Roma y Atenas desde 1848, entrando como profesor ayudante en la Escuela en 1853; obtuvo el título en enero de 1854 y el de catedrático de Composición en mayo de 1855. El segundo participó como alumno en los viajes a Salamanca y Guadalajara, y había obtenido el título en noviembre de 1854, entrando como profesor agregado en 1855. Además de los dos dibujos que realizó para la Alhambra, Mendívil realizó ocho dibujos

más para la obra con una cierta dispersión geográfica entre Alicante, Badajoz, Cáceres, Madrid, Salamanca y Toledo.

Nada más volver de Granada, en julio de 1856, Gándara entraría a formar parte de la recién estrenada nueva Comisión creada para la publicación de *Monumentos Arquitectónicos*. A partir de este momento comienza una frenética actividad, tanto en la gestión general de los procesos como en la producción personal de los dibujos. Como ejemplo de lo primero volverá a dirigir en 1860 la expedición de Asturias, mientras que como dibujante comenzará a actuar de inmediato en los temas de Toledo y Granada, para continuar más tarde con Asturias. A su vez, esta intensa actividad se repartiría igualmente en su nada desdeñable labor de proyectista y su faceta docente en la Escuela; según algunas referencias, esta última fue la que experimentó una cierta falta de atención.

En lo que a los diseños de la Alhambra se refiere, las autorías de los dibujos preparatorios para las veintiuna estampas finalmente editadas poco tuvieron que ver con el trabajo de los alumnos. De este total, Gándara realizó seis, Mendívil dos, Escudero uno y Ramón uno, haciendo el resto del trabajo los hermanos Contreras Muñoz, con dos de Rafael y nueve de Francisco Antonio. Los primeros dibujos de Gándara se facturaron en 1857. En mayo de 1859 propone a la Comisión un viaje personal a Granada para rematar su labor centrada fundamentalmente en el mirador de Lindaraja, añadiendo además un detalle del patio de los Leones; estos se concretarán entre octubre de 1859 y noviembre de 1860. Los dos dibujos de Nicomedes de Mendívil, aunque relativos al mismo tema del pabellón del patio de los Leones, se realizarán con un cierto desfase, entregando el primero en febrero de 1859 y el segundo en marzo de 1862. Menor interés arquitectónico suponen los dibujos de alicatados realizados por José María Ramón y José María Rubio Escudero; ambos se entregaron en el verano de 1859 y fueron los de menor coste de la serie. El primer autor figura como ayudante de la publicación, mientras que el segundo había obtenido el título de arquitecto en noviembre de 1858, con veintisiete años de edad.

En 1861, y a través de los contactos personales de Gándara, comienza la relación con la familia Contreras que, como es conocido, gozaba de gran protagonismo en todo lo referido a la Alhambra. De los dos hermanos, hijos del arquitecto José Contreras y ninguno de ellos con tal título oficial, Rafael fue el que alcanzó más fama en relación con el neo-arabismo, quedando un tanto oscuros los perfiles profesionales de Francisco Antonio. Es de suponer que ambos se formaron con su padre y en la escuela de dibujo de Granada. De cualquier modo, el mayor protagonismo gráfico en la obra que nos ocupa fue el de este último, tanto en la cantidad de los dibujos, nueve frente a dos, así como en la calidad de sus trazos. El primer lote de los hermanos Contreras se evaluó en noviembre de 1861, y a partir de entonces la continuidad de los dibujos la asumió exclusivamente Francisco Antonio. Aunque esta contribución alcanzó una cierta calidad gráfica, su condición general como documentación arquitectónica del monumento resultó claramente episódica y fraccionaria, siendo sintomático el hecho de que la planta general del conjunto palaciego nazarí fue uno de los últimos dibujos realizados.

Esta falta de argumentación arquitectónica general sería extensible al conjunto de los dibujos que finalmente formaron el cuaderno. A pesar del intento de la Comisión en abril de 1875, que pretendió producir una documentación más integral sobre los conjuntos centrados por los patios de los Leones y Comares, ésta tan sólo se concretó en la planta general examinada en 1876 y editada

en 1878. De esta manera, los dibujos de la Alhambra alcanzaron una brillantez en cierta medida ensimismada, realzada a su vez por las virtuosas labores de grabado, cromolitografía y estampación, quedando el monumento en su globalidad un tanto ausente y desestructurado. Frente a lo atisbado en el conjunto de los precedentes antes aludidos, lo que entendemos como la vida gráfica de la Alhambra recibió en este caso una contribución un tanto secundaria, muy brillante en aspectos puntuales mas un tanto difusa en la descripción general.

#### LOS DIBUJOS DE CÓRDOBA

Algo parecido ocurrirá con los dibujos relativos a la catedral-mezquita de Córdoba [Ruiz Cabrero (2011)]. Pero antes de reflexionar sobre la contribución de éstos a la vida gráfica del monumento, atendamos a su proceso de gestación. Para ello disponemos de un documento privilegiado, cual es el informe que redacta el profesor al cargo de la expedición de la Escuela Superior de Arquitectura, Máximo Fernández de Robles Mendivil –natural de Bilbao, arquitecto desde 1850 con veinticinco años de edad y catedrático de Construcción en mayo de 1856–, del que se conserva un ejemplar manuscrito encuadrado [ASF, sig. 3-412]; el título de la portada es “Expedición artística del año 1861” y está firmado el 27 de agosto.

Lo interesante del caso es que don Máximo, como profesor de su ramo, redacta un ordenado y amplio texto de veintidós hojas a doble cara, estructurado en dos partes. La primera, de siete hojas o catorce páginas, es una introducción en la que se justifica el hecho de centrar el objetivo del viaje en la Mezquita, adquiriendo después una condición híbrida entre las sensaciones experimentadas y la historia del monumento. En la segunda se refieren las instrucciones previas recibidas de Aníbal Álvarez Bouquel, por entonces director de la Escuela, así como los comentarios particulares a su desarrollo, adjuntando en cada epígrafe los listados correspondientes de los dibujos realizados; las instrucciones se concretan en ocho apartados a los que se corresponden un total de cincuenta y tres dibujos. A diferencia de lo que ocurría con el sucinto listado de Zabaleta sobre el viaje a Toledo de 1850, no aparecen aquí los nombres de los alumnos.

Antes de intentar una síntesis sobre lo esencial del asunto, interesa transcribir a modo de preámbulo el ánimo o atmósfera vivida por el director de la expedición, expresada en la segunda hoja del informe de la siguiente manera: “El tiempo escaso, limitados los recursos y no sobrada la idoneidad de los alumnos, ni aún, fuerza es decirlo, la del profesor que suscribe, mucho más, tratándose de estudios tan difíciles como importantes, así en la parte histórica como en la artístico-científica”. Si lo que enuncia como artístico-científico se refiere a los dibujos, habría que observar que el plano nº 1 de la lista se encuentra referido en la primera parte, y no es otro que la planta general del conjunto. Al comentarla, en el verso de la hoja 5, refiere textualmente que las dimensiones del gran rectángulo son 178,87 x 128,70 m, adjuntando el siguiente comentario: “Dicha proyección horizontal fue tomada por el famoso Villanueva, la hemos rectificado y comprobado con la del Sr. de Madrazo, notándose diferencias insignificantes”. Acto seguido, informa de los tonos de color utilizados para identificar las sucesivas fases: tierra siena tostada para Abderramán, tinta neutra para Al-Hakem, y tinta amarilla para Almanzor; la cruz latina cristiana, la Catedral, no tenía color.

Esta preocupación o atención arqueológica está presente en casi todos los enunciados redactados por Aníbal Álvarez, que estructuran la segunda parte del informe. El primer apartado consta

de dos números, 1 y 2, refiriéndose textualmente a los muros que sirven de recinto a la Mezquita; habría que suponer que el 1 estuviera centrado en la planta general antes aludida, siendo el 2 lo que podíamos entender como estudio de los alzados. En las instrucciones se señala el interés prioritario por analizar las diferencias de construcción entre las fases, aludiendo además, genéricamente, a las puertas, postigos y torres. De hecho, los catorce dibujos realizados se refieren casi todos a las puertas y sus elementos de la siguiente manera: Perdón (2 y 3), San Esteban (4, 5 y 6), Palacio (7, 8 y 9), Santa Catalina (10) y Sagrario (11 al 15).

El apartado tercero centra los objetivos en el patio de los Naranjos y su construcción subterránea. Al igual que los anteriores, los fines se centran en identificar lo que se conserva de los “claustrós o pórticos árabes” y si se notan obras de épocas diversas. Sin mayores precisiones, Robles informa que cuatro dibujos se dedicaron al conjunto y detalles (16 al 19), mientras que dos pliegos (20 y 21) abordaron la planta, alzado y perspectiva de la construcción subterránea. Al describir el proceso de toma de datos de este elemento, el director del viaje abandona el tono un tanto plano del discurso, transmitiendo el episodio con cierta intensidad literaria; nos habla, así, del gentío que acudió expectante a la apertura y registro del antiguo aljibe, que se encontraba lleno de restos humanos y que exhalaba un intenso hedor. Transcurrido un tiempo para evacuar los peligrosos aires mefíticos, narra que en un determinado momento: “Estábamos solos, todos nos habían abandonado excepto el Sr. Artigas y el Sr. Villajos. Urgente era proceder deprisa. Los cirios que llevábamos apenas alumbraban, colocamos varios en los cóncavos vacíos de algunas calaveras [...]”. En este episodio es el único lugar del informe en el que se precisan los apellidos de dos alumnos, que probablemente aludan al barcelonés José Artigas Ramoneda y al manchego de Quintanar de la Orden, Agustín Ortiz de Villajos; ambos obtuvieron el título de arquitecto en 1863, el primero con veinticuatro años y el segundo con treinta.

El apartado cuarto del informe señala un curioso objetivo de investigación; éste se refiere a la “Antigua armadura de madera de Alerce, labrada y pintada, que cubría las naves de la mezquita”. Se trataba de descubrir las armaduras ocultas sobre las bóvedas tabicadas posteriormente añadidas, investigando a su vez las diferencias entre las fases iniciales y la de Almanzor. Al parecer, a este objetivo se respondía con cinco planos (22 al 26).

Llegamos así a lo que parece el culmen documental de la expedición, al cual se responde con una intensa producción de dieciséis dibujos (26 al 41). Este conjunto se refería al enunciado siguiente: “Vestíbulo del Mihrab o santuario. Este magnífico recinto forma tres compartimentos, cubiertos con otras tantas cúpulas. Están actualmente ocupándolas la capilla de D. Pedro o del Zancarrón, la de la leña y otra. Hay que estudiar minuciosamente esta parte que es la principal de la Mezquita, incluso el Mihrab o adoratorio que es así mismo de capital interés. No debe olvidarse ninguna de sus inscripciones. De la Cúpula debe hacerse un estudio muy razonado y concienzudo”. Aunque no cabe aquí pormenorizar los detalles del informe, tiene interés señalar que el plano nº 41 era un “dibujo perspectivo” y que, como expresa al final el director del viaje, tras la intensa labor realizada “tenemos la satisfacción de entregar a V. E. un estudio completo en cuanto cabe, pues no es preciso olvidar que ha sido ejecutado por los alumnos”. A este argumento del quinto apartado se adjunta el sexto, que se centra en lo que se denomina como “Sacristía de Villaviciosa”; aflora nuevamente el interés arqueológico al señalar como objetivo complementario que “también conviene



estudiar la parte baja de esta cámara o sacristía para que se vea lo que hay en ella de primitivo. Esta planta baja no ha sido nunca examinada con este objeto”. Se responde a estos planteamientos con siete dibujos (42 al 48).

Finalmente, los apartados séptimo y octavo se referían al “Pasadizo del Califa” y a la “Cámara de la limosna o Dar-as-Sadaca”. Tras someras aproximaciones, el primero de los temas se estima de difusos perfiles y no es objeto de dibujos concretos, mientras que al segundo corresponden los últimos cinco planos del listado (49 al 53).

Tras este apretado resumen del informe literario de Máximo Fernández de Robles, es de lamentar la pérdida de este conjunto de dibujos, cuya contemplación nos hubiera permitido afinar las posibles relaciones entre esta base gráfica inicial y los diseños realizados con posterioridad. No obstante, conviene valorar positivamente su existencia, pues constituye uno de los escasos testimonios que permiten establecer algunas hipótesis concretas sobre estas relaciones. Como hemos podido atisbar hasta el momento, sí se detectaban algunas conexiones en el caso de Toledo, siendo prácticamente inexistentes en el caso de Granada.

En este sentido, las primeras estampas sobre Córdoba se editan en 1864 en las entregas 22 y 23. No tratan estrictamente sobre la arquitectura musulmana pues aparecen en la edición como “arte cristiano”, y se titulan con la confusa denominación de “capiteles y fragmentos de las basílicas visigodas y católicas” en la mezquita. Los autores de los dibujos son Leandro Serrallach Mea y Domingo Pérez Pumareda; ambos eran ya arquitectos desde el 1 de septiembre de 1862, con veinticinco y veinticuatro años de edad, respectivamente. Aunque esta temática concreta no aparecía en los apartados del informe, es probable que formaran parte de la expedición, aunque nos faltan datos para confirmarlo. La tercera estampa sobre Córdoba es la vista en perspectiva de la nave principal hacia el Mihrab, que se edita en 1866 formando parte de la entrega nº 32. Como vimos, en el informe de 1861 se mencionaba la entrega de un dibujo de características similares con el nº 41 de la lista. No obstante, el autor que figura en la edición es Alejandro Groinner, a veces citado como Gwinner, a quien se le pagan 500 escudos (5000 reales) el 8 de julio de 1865.

El proceso final de la edición de la monografía y estampas de Córdoba se iniciará una década más tarde, con la estructura final de la Comisión, ahora dependiente de la Academia, en la que jugará un papel fundamental el editor Dorregaray [ASF, sig. 3-194]. Entre el 17 y el 20 de abril de 1875 se precisa, junto a otros, el doble objetivo de finalizar las monografías de la Alhambra y la Mezquita; en este sentido, se establece una lista de temas y dibujos cuyo seguimiento se encomienda a Pedro de Madrazo. A partir de este empuje, el 1 de junio de 1875 se ven las primeras pruebas de dos estampas que se decidirá incorporar en la entrega nº 40 el 26 de junio; éstas, cuyos temas no aparecían en el listado de abril, eran la sección con detalles del Mihrab y la planta general. La primera se basa en los dibujos de Agustín Ortiz de Villajos y el dibujo de la segunda es de Mariano López Sánchez. Como hemos visto, el primero formó parte de la expedición a Córdoba siendo uno de los casos en que los datos documentales confirman una relación directa entre ésta y el dibujo preparatorio de las estampas. El que figura como autor final de la planta obtuvo el título de arquitecto con veintisiete años de edad en 1866, siendo, así, problemática su participación en la expedición a Córdoba. Los datos documentales sobre la planta, además de lo ya mencionado sobre la realizada en 1861 con colores alusivos a las fases, se concreta en el dibujo preparatorio a la escala

de 1 a 200 firmado en febrero de 1868. Entre la documentación conservada, aparece una noticia fechada el 12 de enero de 1869 en la que se menciona un encargo a Fernando Arbós para la reducción de la planta de la Mezquita al tamaño de la publicación, que parece concretarse el 16 de febrero del mismo año [ASF, sig. 5-225-1].

Finalmente, entre 1878 y 1881 se editan el resto de las diecisiete estampas relativas a Córdoba; todas ellas se basan en dibujos realizados por el mismo autor, Ricardo Arredondo (1850-1911). El prolífico pintor, natural de Cella (Teruel) y enraizado en Toledo [Lafuente Ferrari (1969), *Arredondo* (2002)], fue el autor del mayor número de dibujos preparatorios para la monumental obra, alcanzando un total de cuarenta y seis. Las precisiones documentales sobre este proceso final en el caso de Córdoba resultan un tanto difusas e incompletas: el 16 de enero de 1877 se menciona en las actas que “se presentaron los dibujos que había remitido de Córdoba el mismo Sr. Arredondo relativos a los monumentos latino bizantinos y a la Mezquita Catedral, los cuales agradaron mucho a la Junta, y se acordó que el Sr. Amador de los Ríos se encargara de ordenarlos en láminas conforme a las necesidades científicas y al orden cronológico que fuese posible [...]”; el 20 de noviembre del mismo año se examinaron otros cuatro dibujos de Arredondo correspondientes al Mihrab –detalles, tablero de mármol, portada principal y puerta lateral–; finalmente, el 8 de mayo de 1879 Dorregaray presenta a la Comisión otros cuatro dibujos de Arredondo –secciones de la Catedral Mezquita, puerta del Perdón, Sacristía de Villaviciosa, y una puerta cegada sin nombre–, cuyos grabados se encargan a Buxó en la misma sesión [ASF, sig. 3-194].

A partir de estos datos, en los que no consta ninguna noticia sobre los pagos de los dibujos, todo parece indicar que la impresionante labor de Arredondo tuviera una cierta condición de destajo empresarial para conseguir una eficacia productiva. Por ciertos indicios colaterales, cabría suponer que en determinados casos, como pudo ocurrir en Córdoba y en Asturias, Arredondo habría dispuesto de los dibujos producidos en las expediciones. Sin que esto signifique un demérito, su labor final habría consistido en asumir las determinaciones de la Comisión, comprobando los datos *in situ* y produciendo la documentación gráfica definitiva. Si esto hubiera sido así, no dejaría de resultar un tanto irónico que la ambiciosa labor inicial basada en los trabajos de los estudiantes de arquitectura tuviera que ser rematada por un pintor al que no se le conoce ninguna formación específica sobre el asunto, más allá de su indudable destreza gráfica.

## CONCLUSIÓN

De lo observado hasta el momento, cabría concluir que la aportación de la obra *Monumentos Arquitectónicos de España* a la documentación gráfica de nuestro patrimonio hispano-musulmán supone un episodio importante. Como ya ha sido anticipado, las lógicas limitaciones conceptuales del momento histórico en la consideración de este bloque temático y las variadas situaciones en cuanto a la dirección y gestión del dilatado proceso editorial, dieron como resultado una producción general algo confusa y un tanto desestructurada. No obstante, en lo relativo al apartado gráfico se alcanzaron logros puntuales de gran calidad, ante la doble consideración de los dibujos aportados y las brillantes labores de arte gráfico y estampación realizadas en sus diversas técnicas.

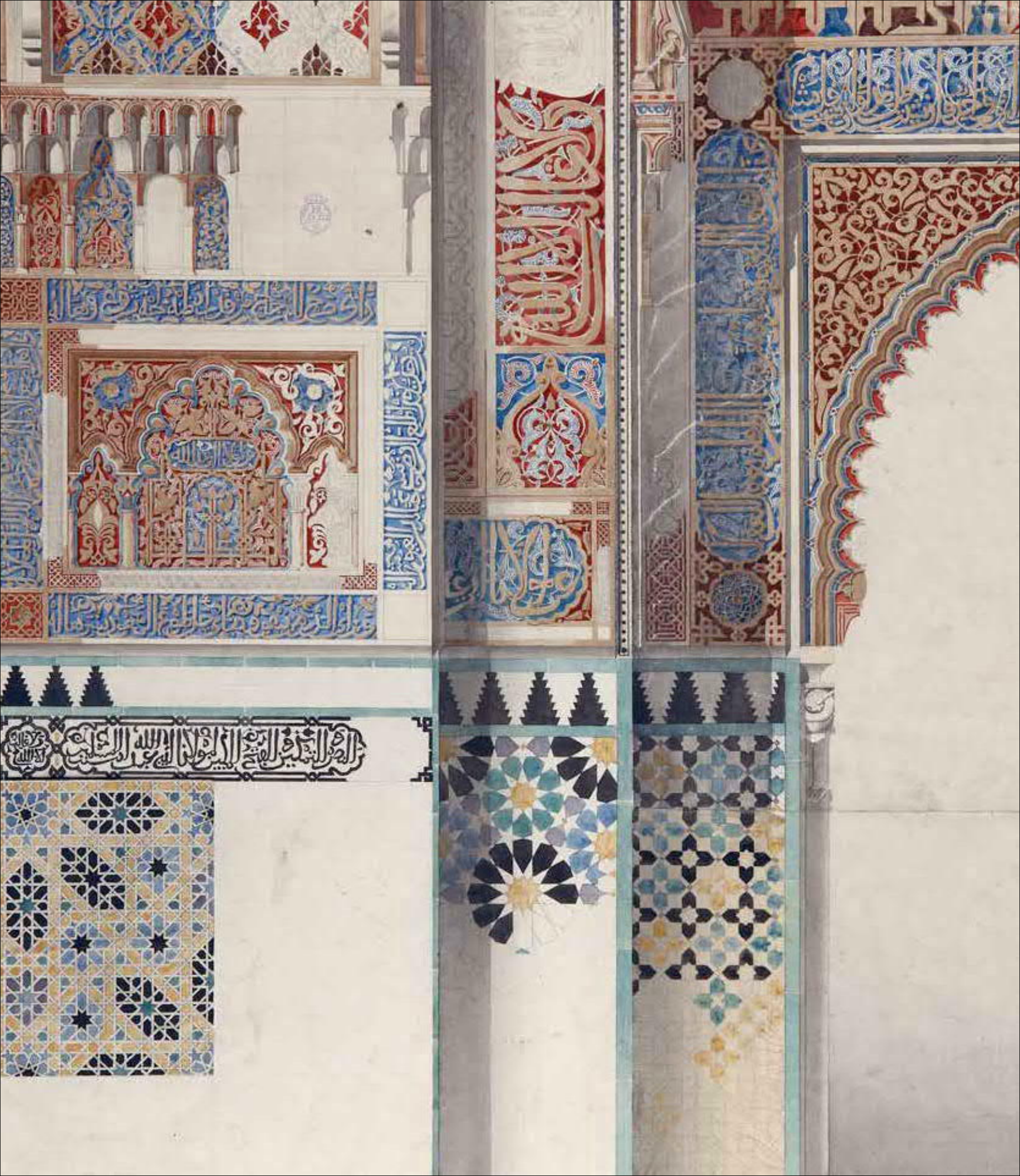
Centrándonos en los dibujos preparatorios, tal vez el gran logro y, al mismo tiempo, la cierta limitación de la ambiciosa obra fuera su condición de empresa o voluntad colectiva de documen-

tación gráfica, abordada por muchas y diferentes manos en muchos y diferentes lugares de la geografía española. En este dilatado recorrido de algo más de tres décadas, desde los dibujos iniciales de los alumnos a los posteriormente elaborados por profesores y profesionales de la arquitectura junto a otros dibujantes, el corpus gráfico producido supone un hito de elevado rango en nuestra tradición arquitectónica.

De hecho, esta colaboración a tres bandas con un objetivo global y unitario entre el Estado, la Escuela de Arquitectura y la Academia de Bellas Artes no volvió a repetirse en el siglo y medio que ha transcurrido hasta el momento presente. Ante el abrumador incremento de los elementos patrimoniales susceptibles de ser documentados, la complicada estructura de atribuciones sobre los mismos en el Estado de las Autonomías y la proliferación indudablemente excesiva de las escuelas de arquitectura, tan sólo la Academia de Bellas Artes parece permanecer más o menos fiel a su estructura original.

Siendo evidente la complejidad del panorama actual en el ámbito de la documentación gráfica de nuestro patrimonio, y tratando de evitar las nostalgias de los tiempos pasados, lo que parece incuestionable es que siempre resulta oportuno conocer mejor nuestra historia y reflexionar sobre la misma. En este sentido, no deja de resultar un tanto inquietante que en el siglo XIX, con los ajustados medios a su alcance, lograran concretar realizaciones tangibles como el corpus gráfico aquí considerado, mientras que en los tiempos actuales, sobrados de medios y recursos de todo tipo, resulte tan difícil establecer unas claras finalidades en las que confluyan y colaboren las instituciones al cargo de nuestra cultura arquitectónica.







# Los autores: arquitectos, pintores y dibujantes

Pedro Navascués Palacio

*Real Academia de Bellas Artes  
de San Fernando*

Jerónimo de la Gándara,  
*Jamba del arco de entrada al  
mirador de Lindaraja*, 1860  
[detalle de cat. 114]

Resulta fácil hacer dos grupos con los autores de los dibujos preparatorios de las planchas de las antigüedades árabes por su fecha, formación y carácter editorial, pues mientras los correspondientes al siglo XVIII fueron obra de artistas vinculados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, los pertenecientes al siglo XIX los ejecutaron, en su mayoría, arquitectos formados en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Academia y Escuela fueron en cada caso el matraz de un proyecto distinto pero finalmente concurrente, pues de la Academia salieron las *Antigüedades Árabes de España* y de la Escuela los *Monumentos Arquitectónicos de España*, en este caso con estrecha colaboración entre ambas instituciones. Una y otra serie de grabados tuvieron, en alguna medida, un vínculo común a través de la Imprenta Real y de la Real Calcografía (1789) pues las primeras treinta y una estampas de las *Antigüedades* empezaron a venderse como “colección” en la Imprenta Real, según anunciaba la *Gaceta de Madrid* el 16 de enero de 1789, y los textos de los *Monumentos Arquitectónicos*, que iniciaron su publicación y venta el 1 de enero de 1860, se imprimieron en la misma Imprenta Real (luego Imprenta Nacional), y sus estampas salieron de la Real Calcografía (luego Calcografía Nacional o Calcografía de la Imprenta Nacional) que tenía su sede en la calle de Carretas, número 10. La primera imagen de la Alhambra editada fue la *Puerta del Vino* que, dibujada por Jerónimo de la Gándara, formó parte del primer cuaderno publicado en 1860. El resto de las estampas referidas a Granada, Córdoba y Toledo, iría apareciendo en años sucesivos hasta 1878, existiendo siempre un desfase entre la fecha de ejecución del dibujo y la edición del mismo.

Los autores de los *Monumentos Arquitectónicos* fueron mayoritariamente arquitectos, algún pintor y hábiles dibujantes salidos de las filas de los grabadores, como es el caso de José María Ramón, quien dibujó los *Alicatosados del salón de Comares* al tiempo que grababa la plancha de los *Alicatosados del Cuarto Real de Santo Domingo*, delineados por José María Rubio Escudero, ambas planchas estampadas en 1860 y 1861, respectivamente. A este grupo debió pertenecer el dibujante y grabador Alejandro Groinner, autor de la conocida perspectiva de las naves de la mezquita de Córdoba.

## SIGLO XVIII

**Diego Sánchez Sarabia [Saravia]** (Granada, 1704 - Fondón, Almería, 1779)

La primera noticia impresa de la relación de Sánchez Sarabia con los dibujos de la Alhambra nos la adelantó el padre Juan Velázquez de Echeverría, “uno de los Teólogos intérpretes de los monumentos”, como se le

cita en el conocido juicio “contra varios falsificadores de escrituras públicas, monumentos sagrados, y profanos, caracteres, tradiciones, reliquias y libros de supuesta antigüedad” expresamente dirigido contra Juan Flores, en cuya causa aparecen muchos nombres, entre ellos el de Sánchez Sarabia. El hecho es que Juan Echeverría, en sus *Paseos por Granada y sus contornos* [Velázquez de Echeverría (1764)], hace decir a quien guía al “forastero” que permanece impresionado ante el palacio de Carlos V en la Alhambra: “Tiene V. razón y buen gusto en querer informarse a fondo de obra tan magnífica. No pudiera hacerlo yo si no hubiera leído la bella y circunstanciada descripción que hizo de esta Casa Real el infatigable estudio, destreza y habilidad de D. Diego Sánchez Saravia que, de orden de la Academia de las tres bellas artes de San Fernando, de que es individuo, trabajó con los dibuxos y planta de ella; los que presentó en Madrid y merecieron Real aprobación y de todos sus ilustres individuos”.

De este sencillo modo resumía el padre Echeverría la relación documentada de Diego Sánchez Sarabia con la Academia de San Fernando [Rodríguez Ruiz (1990) 225-257] que data de 1760 cuando este artista granadino, “Profesor de Pintura y Arquitectura, muy instruido en la antigüedad”, en sustitución de Manuel Sánchez Jiménez, recibió el mismo encargo de copiar “varios retratos de los Reyes Moros de Granada, que están pintados al fresco en algunos techos del Castillo de la Alhambra, con los trages propios de sus tiempos”, y “con expresión de sus tamaños, colores de sus ropajes y todas las demás partes y menudencias que puedan conducir a su entero conocimiento”. De este encargo conocemos indirectamente algún detalle como cuando Sánchez Sarabia presentó, aunque algo “tarde”, su cuadro al concurso de la Academia de 1760 (*San Fernando acompañado del Arzobispo de Toledo Don Rodrigo...*), obteniendo el 28 de octubre el premio de Primera Clase, “por todos los votos”. El lienzo está firmado en latín por Sánchez Sarabia como “escultor y arquitecto”. Para entonces “tenía ya dos quadros en las Bóvedas de la Alambra en estado de remitir”, todo lo cual le valió ser nombrado en aquella fecha académico supernumerario por la pintura. En diciembre había terminado el tercero de los seis que Sánchez Sarabia acabaría enviando a la Academia formando así, desde entonces, parte de sus colecciones como recogen los distintos inventarios [*Noticia de las pinturas*]. Dos años más tarde, el 12 de septiembre de 1762, fue nombrado académico de mérito por la arquitectura, tras los envíos hechos de los dibujos del palacio de Carlos V así como de la serie de inscripciones árabes copiadas de distintos lugares de la Alhambra, sumando un total de treinta y cuatro dibujos, además de los informes sobre todo ello. Sabemos que el futuro de aquel encargo acabaría coinvirtiéndose en el gran proyecto de las *Antigüedades Árabes de España*, dando entrada a Hermosilla, Arnal y Villanueva, quienes completaron, corrigieron y aumentaron la información proporcionada en su día por Sánchez Sarabia [Rodríguez Ruiz (1992)]. Pero inmediatamente antes de que estos arquitectos se desplazaran a Granada, la memoria leída en la Junta General de 3 de agosto de 1766 recogió el propósito de la Academia en relación con las antigüedades de la Alhambra y la participación de Sánchez Sarabia: “Con igual puntualidad hizo trabajar los planes, cortes y elevaciones del Palacio del señor Carlos V y sus admirables baxos relieves: todo por Don Diego Sánchez Saravia, Académico de Mérito, que desempeñó con el mayor acierto la confianza de la Academia, remitiéndola esta grande obra, en dos tomos en folio de marquilla, con otro en que explica muy prolixa y atentamente la materia, preparación, construcción y demás particularidades del Palacio Árabe” [*Premios de la Real Academia* (1766) 11].

Aquel nombramiento de académico de mérito por San Fernando reforzó sin duda la personalidad de Sánchez Sarabia en el medio granadino donde, con evidente orgullo no exento de vanidad, firma proyectos y colaboraciones como “Didacus Sánchez, Sculptor, Pictor et Architectus, faciebat Granata: Anno 1763”. Así lo hizo en el proyecto de plaza de toros o “anfiteatro” de Granada que, en competencia con Nicolás Agustín de Moya y Vicente Sánchez, encargó la Maestranza de Granada [AGS 04266] que, a su vez, se lo comunicó a Ricardo Wall, por entonces todavía Protector de la Academia y quien más adelante haría obras en el palacio nazarí de la Alhambra [Téllez (2005) 90-105].

También en latín (“Didacus Sánchez Saravia faciebat, Granatae anno 1768”) firmó los dibujos que en su día localizó Hübner en la Real Academia de la Historia, referidos a las excavaciones de la Alcazaba de Granada guiadas por Flores, con los hallazgos del foro de la Granada romana, en cuyo lugar también estuvieron dibujando Arnal y Villanueva durante su estancia en aquella ciudad [Sotomayor y Orfila (2011) 349-403].

Esta participación de Sánchez Sarabia en cuestiones de palpitante actualidad junto a sus inquietudes artísticas en los tres campos de las nobles artes le llevaron a encabezar la creación de la Escuela de Dibujo de Granada, erigida y sostenida por la Real Sociedad Económica de Amigos del País (1777), germen de la futura Academia de Bellas Artes. En aquella Escuela Sánchez Sarabia se hizo cargo de las enseñanzas de escultura que con las pinturas de la iglesia y claustro del Hospital de San Juan de Dios, así como con su última obra pictórica en la iglesia de Fondón (Almería), reflejan una fuerte personalidad dentro del panorama artístico español del siglo XVIII.

#### **José (Agustín) de Hermosilla y Sandoval y Rojas** (Llerena, Badajoz, 1715 - Madrid, 1776)

Su primer y breve biógrafo fue Ceán Bermúdez quien en las adiciones a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración* (1829) recuerda sus primeros pasos en la Universidad de Sevilla donde estudió Teología y Filosofía, obedeciendo los deseos paternos de seguir la carrera eclesiástica. Sin embargo, su interés por las matemáticas le llevó a entrar en el Real Cuerpo de Ingenieros en Madrid haciendo, según Ceán, “grandes progresos en el diseño de la arquitectura militar”. No obstante, pronto se incorporó a la obra del Palacio Real nuevo, siendo “uno de los más hábiles delineadores de la obra de Palacio” [Bédar (1989) 251-252] de cuantos trabajaron en esta formidable empresa en la que se encontraban con un rango análogo Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva, todos bajo la dirección de Sacchetti. Aquella dedicación y competencia en el dibujo hizo que, ante la indecisión de Diego de Villanueva para ir a Roma, el rey enviara en su lugar a José de Hermosilla (1747) para continuar “sus estudios de Arquitectura con el Cavallero Fuga [Ferdinando], que es uno de los Maestros más célebres de Italia” [Moleón (2003) 88-101, Simal (2008) 31-48]. Hermosilla aprovechó bien el viaje, según Ceán, “pues formó sus estudios sobre los mejores autores, y con la observación de los edificios más famosos de la antigüedad. Tradujo al castellano a Vitruvio, ilustrándole con notas y disertaciones sobre los lugares oscuros de este autor. Y para la enseñanza de la Junta Preparatoria [de la Academia] escribió estando en Roma, por encargo del Sr. Carvajal [José de Carvajal y Lancáster, protector de la Junta Preparatoria de 1746 a 1752] un tratado de geometría y una explicación de las máquinas necesarias para la construcción de los edificios, lo que mereció grandes elogios en aquella corte”. Además de los obligados envíos hechos por



Hermosilla desde Roma como pensionado, nos es conocido el manuscrito de la *Architectura Civil* cuyo texto, fechado en Roma en 1750, está dedicado a “D. Fernando VI. Rey de las Españas” y a José de Carvajal y Lancaster, con la expresa aprobación de Ferdinando Fuga. Contiene excelentes dibujos y su texto discurre en paralelo a Vitruvio, no faltando las citas, al hablar de los órdenes, de Serlio, Palladio, Vignola, Perrault, Caramuel y Tosca, entre otros [Rodríguez Ruiz (1985) 57-80].

Hermosilla volvió de Roma en 1751 y al año siguiente la Junta Preparatoria se convirtió en la Academia propiamente dicha, asegurando su continuidad la permanencia como Protector de José de Carvajal. En el mismo año de 1752 fue nombrado director de Arquitectura y, en 1753, su hermano Ignacio de Hermosilla y Sandoval, obtuvo el cargo de Secretario de la Academia desempeñando este cometido hasta 1776 en que pasó a ser primer oficial de la Secretaría del Despacho Universal de Indias (1776) y ministro de capa y espada del Consejo Supremo de Indias (1785). Ignacio de Hermosilla (1718-1794), presbítero y colegial del Imperial de San Miguel de la Universidad de Granada, fue miembro de número de la Real Academia Española (1764) y de la Real Academia de la Historia, de la que fue también Censor (1754) y Secretario (1763). Llegó a tener mucha influencia en la Corte y en el medio académico, no siendo ajena esta circunstancia al sorprendente encargo hecho a su hermano José para ir a estudiar en Andalucía las antigüedades árabes. Ignacio de Hermosilla, persona que reunió todas las características del hombre culto de su tiempo buscando la modernidad en el conocimiento del pasado, apasionado por el concepto de “antigüedad” y lo que ello comportaba, ya había mostrado interés por los estudios históricos y arqueológicos, no dudando incluso en financiar de su propio peculio excavaciones como las de Talavera la Vieja (Cáceres), sobre cuyas antigüedades e inscripciones leyó un informe en la Academia de la Historia, en la Junta de 2 de julio de 1762, y cuya posterior publicación completaría José Cornide. Pero unos años antes, y dejando el más confortable y conocido espejo de la antigüedad clásica, Ignacio de Hermosilla ya había buscado en la vertiente islámica de nuestra historia otra documentación análogamente antigua y él mismo dejó manuscrita una *Disertación cronológica sobre la Entrada de los Árabes en España*, leída en la Academia de la Historia en 1752, y la *Relación de documentos sobre inscripciones árabes que entregó a la Academia* Lorenzo Diéguez (1768). En este sentido debe afirmarse que Ignacio de Hermosilla, junto a Pedro Rodríguez de Campomanes y José Carbonell, está en el origen de los estudios árabes en nuestro país desde los proyectos de la Real Academia de la Historia [Maier (2011) 31-60].

Ahora bien, estos estudios árabes, que se ceñían fundamentalmente a la numismática y a la epigrafía, dieron un salto cualitativo con el encargo hecho a José de Hermosilla para ir a medir y a dibujar la arquitectura islámica de Granada y Córdoba [Almagro Gorbea y Maier (2012) 229-243]. Entre 1766 y 1767 José de Hermosilla, siguiendo las “Instrucciones” dadas por el Viceprotector de la Academia de San Fernando y remitidas por su hermano Ignacio, entonces Secretario de la misma, hizo el viaje a Andalucía, acompañado de Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, cumpliendo así escrupulosamente el encargo hecho. Debe subrayarse que este cometido, no sin cierta extrañeza, se produjo una vez que Hermosilla había renunciado a su cargo como director de Arquitectura (1756) para reintegrarse en el Cuerpo de Ingenieros tras habersele conferido el “grado y empleo de Ingeniero Extraordinario de los Reales Ejércitos”, incorporándose de forma activa al servicio militar como documentan, por ejemplo, los levantamientos del castillo y plaza de Almeida [Biblioteca

Nacional de España] registrando la posición de los batallones y baterías en la campaña de Portugal (1762), en la que participó desde el ejército del conde de Maceda (1762).

La Academia no quiso entonces desprenderse de él y en aquel mismo año de 1756 le nombró a la vez académico de honor y de mérito por la Arquitectura lejos de sospechar que, andando el tiempo, iba a prestar otro servicio a la corporación. José de Hermosilla ejecutó la mayor parte del trabajo encomendado a la expedición, no sólo por el número de dibujos preparatorios que llegaron a veintinueve, sino por los asuntos abordados y su envergadura, de tal modo que desde las vistas generales de la Alhambra, los perfiles del terreno y la planta general del conjunto, hasta las columnas, capiteles y fuente de los Leones, sin olvidar la planta del Generalife, el Pilar del Emperador, un detalle de su palacio, la planta de la catedral granadina, la vista de la catedral de Córdoba y una colección de inscripciones árabes granadinas y cordobesas, todo pasó por sus manos haciendo un trabajo excelente que, necesariamente, debió de estar auxiliado por un verdadero equipo subalterno más allá del apoyo que pudieran prestarle Arnal y Villanueva.

Su obra más significativa como arquitecto se refiere al proyecto y primera etapa constructiva del Hospital General de Madrid (1756), al proyecto del Salón del Prado con sus fuentes y plantíos (1768) y al Colegio Mayor de San Bartolomé o de Anaya (1770), en Salamanca, donde sobre planta cuadrada quiso recordar el plano del palacio de Carlos V de Granada.

### **Juan Pedro Arnal** (Madrid, 1735 - 1805)

La experiencia de Juan Pedro Arnal en relación con las *Antigüedades Árabes de España* es semejante en todos los aspectos a la vivida por Juan de Villanueva con quien, también en una condición subalterna de mero “delineador”, hizo el viaje a Andalucía en 1766 formando parte de la expedición encomendada por la Academia a José de Hermosilla para dibujar los más importantes monumentos “árabes” en España: la Alhambra de Granada y la mezquita de Córdoba. Juan Pedro Arnal era hijo de un platero de origen francés pero nacido en Madrid, Juan Enrique Arnal, quien habiendo alcanzado la condición de “maestro platero” en Madrid, en 1723, llegó a trabajar para Felipe V y Fernando VI, finalizando la vajilla del Príncipe de Asturias en 1733. Juan Pedro Arnal tuvo una formación inicial en la Academia Real de Pintura, Escultura y Arquitectura de Toulouse [Mesuret (1966) 74-81], donde estaba al menos en 1762. De su estancia tolosana se conserva en el Archivo del Palacio Real de Madrid el proyecto de un *Arco de Triunfo* en honor a Carlos III [Sancho (1989) 287-302]. Pasó luego Arnal a completar su formación en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, siguiendo sus cursos y alcanzando en 1763 un segundo premio de Primera Clase [Sambricio (1973) 299-312].

En julio de 1766 obtuvo un primer premio de Primera Clase en la Academia y el 18 de septiembre de aquel mismo año salía con dirección a Andalucía, acompañando a Hermosilla y Villanueva, para hacer los dibujos de las *Antigüedades Árabes de España*. En el reparto de las tareas le correspondió a Arnal hacerse cargo de los dibujos relativos al palacio de Carlos V en la Alhambra, realizando un total de seis sobre este edificio de los que sólo se conservan los originales hechos sobre los relieves de las portadas occidental y meridional, de Juan de Orea y Niccolò da Corte.

Resulta muy sintomática la desaparición de los dibujos preparatorios de la arquitectura del palacio propiamente dicha que, probablemente, pudieron pasar a formar parte de otras colecciones.

Quizás los pudo tener en su mano el ingeniero militar Domingo Belestá y Pared (1742-1819), el último director de la Real Academia Militar de Matemáticas de Barcelona (1795-1802), cuando se le encargó terminar el palacio de Carlos V para destinarlo a “Colegio Militar por Real disposición del Sucesor Monarca el Señor Don Carlos IV. Año de 1793”, según figura en la leyenda del alzado de la fachada principal, dibujado y firmado por Belestá que adquirió la Academia de San Fernando en 1873 [Camacho (2014) 273-277]. Si no fueron los originales de Arnal, no cabe la menor duda de que Belestá tuvo en las manos las láminas XII y XIII de las *Antigüedades Árabes de España* grabadas por Barcelón, a las que tan sólo bastaría incorporar la desafortunada coronación general por encima de la cornisa, incluyendo el infeliz frontón sobre el cuerpo central de la fachada principal. La fachada sur dibujada por Belestá coincide exactamente con el fragmento central escogido y dibujado por Arnal.

La colaboración de Arnal en las *Antigüedades* se completó con el levantamiento de las plantas de la catedral-mezquita de Córdoba y de la mezquita sin el edificio cristiano. A su regreso a Madrid, estos dibujos, como en el caso de Villanueva, le sirvieron a Arnal para ser nombrado académico de mérito por la Arquitectura en 1767. Desde entonces permaneció íntimamente ligado a las tareas de la Academia, primero como docente, luego como director de Arquitectura a la muerte de Ventura Rodríguez, hasta ser nombrado Director General de la Academia, cargo que desempeñó entre 1801 y 1804. A su fallecimiento dejó claramente explícita su voluntad de “que todos los libros, estampas de arquitectura y demás cosas tocantes y correspondientes” a la profesión del arquitecto se vendieran directamente a quienes profesaren la arquitectura y “de ningún modo se vendan a cualquier chalán, persona, revendedor o librero que intentase y solicitare su compra” [Barrio Moya (1990) 481-492]. Entre aquellos papeles y dibujos bien pudieran estar los levantamientos hechos con motivo de las excavaciones de Rielves (Toledo), dirigidas por él e iniciadas el 1 de mayo de 1780, sobre cuyos mosaicos escribió y publicó un *Discurso sobre el origen y principio de los mosaicos, y sus varias materias, contraído a los que nuevamente se descubrieron en las excavaciones de la Villa de Rielves de orden de S.M.* Una rara publicación, de la que la Academia de San Fernando conserva un ejemplar así como las láminas de cobre grabadas por Bartolomé Vázquez, protegido de Floridablanca, en los años 1787-1788. En efecto, la obra fue generosamente ilustrada con los mosaicos medidos y dibujados por Arnal [Fernández Castro (1977-1978) 209-251] para preparar las veintinueve estampas a color de que consta.

Arnal fue arquitecto de la Casa de Alba y reformó su palacio de Buenavista (1777), proyectó la derribada Imprenta Real (1783) y la Casa de Postas (1795-1800), todos estos edificios en Madrid.

### **Juan de Villanueva** (Madrid, 1739 - 1811)

Los dibujos preparatorios ejecutados por Juan de Villanueva para las *Antigüedades Árabes de España* representan, probablemente, el aspecto menos conocido de la obra del gran arquitecto del Neoclasicismo español. Esta tarea fue puramente circunstancial y tuvo lugar a su vuelta de Roma, de donde regresó en 1765. Juan de Villanueva, hermanastro del también arquitecto Diego de Villanueva (1715-1774), mayor que él en edad y ambos hijos del escultor Juan de Villanueva, de origen asturiano y afincado en Madrid, se formó en el ambiente familiar pero sobre todo con la mayor disciplina de los cursos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde tras sus éxitos

escolares alcanzó la soñada pensión de Roma (1758). Permaneció allí entre enero de 1759 y octubre de 1764, e hizo los obligados envíos a la Academia mostrando su personal contacto e interpretación de la arquitectura clásica y participando igualmente en el concurso convocado por la Academia de Parma (1764), en el que no tuvo éxito su proyecto de *Capilla sepulcral* aunque se alabaran la bella ejecución de los dibujos y la buena imitación de la Antigüedad [Moleón (1998)].

Su regreso a España (1765) coincidió con el fallecimiento de su padre y el comienzo sorprendente de su carrera profesional, pues se incorporó con Juan Pedro Arnal en calidad de mero “delineador”, al viaje a Granada y Córdoba organizado por la Real Academia de Bellas Artes y a las órdenes estrictas de José de Hermosilla para medir y dibujar las “antigüedades árabes” de aquellas ciudades, es decir, todo un mundo desconocido para él y en el extremo opuesto a la estética neoclásica en la que se había formado, esto es, se trataba de enfrentarse con la arquitectura hispanomusulmana en sus dos monumentos más significativos, la mezquita de Córdoba y la Alhambra de Granada. El carácter subsidiario de su trabajo en esta expedición queda de manifiesto en las instrucciones que la Academia dio a José de Hermosilla, el 17 de septiembre de 1766: “Los Delineadores Don Juan de Villanueva, Don Juan Pedro Arnal u otros qualquiera que se nombre han de ir a la orden del dicho señor Académico de Honor para la execución de todo lo referido, trabajando baxo su dirección lo que a cada uno repartiere sin réplica ni disputa”. Su elección se debía a ser ambos “arquitectos mui hábiles en el dibujo” [Rodríguez Ruiz (1992) 84].

El 18 de septiembre Hermosilla, Arnal y Villanueva salieron de Madrid hacia Granada, alojándose en la Alhambra en el “Quarto que compuso Carlos V y llaman de las frutas que es lo mejor y menos abandonado de este edificio”, y el 17 de abril de 1767, después de su estancia en Córdoba, ya estaban de nuevo en Madrid. Fueron seis meses de trabajo intensivo, donde cada uno cumplió una misión distinta, como diferente fue la cuantía y alcance de sus dibujos, pues mientras que Hermosilla hizo veintiocho diseños, Villanueva no pasó de seis. De todos modos es de imaginar que los tres arquitectos contaron con un apoyo logístico y con mano de obra notable para hacer los correspondientes levantamientos, cuyos croquis y demás notas pudieron terminar en Madrid, hasta la entrega definitiva de los dibujos acabados en octubre de 1767. Este trabajo sirvió a Villanueva para alcanzar el grado de académico de mérito por la Arquitectura, el 8 de noviembre de aquel año.

En 1768 comenzó propiamente Villanueva a ejercer su profesión con un interesante itinerario, sobradamente conocido, en el que, tras una experiencia escurialense con la Casa de Infantes, la Casita del Príncipe o de Abajo y la llamada de Arriba, a las que se sumaría la del Príncipe en El Pardo, acometió sus grandes obras en el periodo más importante de su carrera, de 1785 a 1790, entre Carlos III y Carlos IV: el Museo de Ciencias Naturales, hoy Museo del Prado [Chueca (1952)] y máximo exponente del Neoclasicismo español [Moleón (2011)], el Jardín Botánico, el Observatorio Astronómico y el Oratorio de Caballero de Gracia, todos ellos en Madrid. Dejó igualmente obra en Aranjuez y fue nombrado Arquitecto Mayor de las reales obras (1798), compatibilizando este cargo con el de Arquitecto y Fontanero Mayor de Madrid desde el que acometió muchos trabajos de alcance municipal, entre otros el diseño de la nueva Plaza Mayor y calles adyacentes después del incendio de 1790. Llegó a ser Director General de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1792), dejando una amplia escuela de discípulos que terminaron algunas de sus principales obras [Chueca y de Miguel (2012)].

**Jerónimo [Gerónimo] de la Gándara** (Ceceñas, Cantabria, 1825 - Madrid, 1877)

Pertenece a la primera promoción de la Escuela Especial de Arquitectura, creada en 1844 al desgajarse sus enseñanzas de las de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, pero dependiente de ésta durante algún tiempo. Allí obtuvo Gándara el título de arquitecto en 1848, pero antes y siendo aún alumno de la Escuela, ya había participado en la exposición del Liceo Artístico y Literario de Madrid (1846), donde presentó un “Proyecto de escuela de bellas artes con arreglo a nuevo plan de enseñanza” [Pérez Sánchez y de Miguel (2005) 482], sin duda coincidiendo con el nuevo espíritu y cambios en las enseñanzas artísticas que entonces se vivieron: “Según el dictamen de los inteligentes, este proyecto es digno de elogio y honra al autor [Gándara], discípulo aventajado de don Antonio Zabaleta” [*El Español*, 1846]. Acabada la carrera se presentó a las becas de pensionados en Roma que la Real Academia de Bellas Artes venía dispensando desde el siglo XVIII pero que quedaron reguladas de nuevo, siendo esta convocatoria de 1848 la primera a la que podían acceder los también primeros arquitectos salidos de la Escuela Especial de Arquitectura. La convocatoria y acta del jurado se recoge en el *Diario oficial de avisos de Madrid* (26 de agosto de 1848) del siguiente modo: “Real Academia de Nobles Artes de San Fernando. Celebrado en el día de ayer el juicio definitivo de las obras de los opositores a la plaza de pensionados de Roma por la arquitectura, creada por S. M. por real orden de 15 de septiembre de 1847, resolvió la Academia se hiciese público el nombre del que ha merecido el premio, de cuyo pliego resultó ser don Gerónimo de la Gándara, alumno de la escuela especial de este noble arte, y como no estuviese en sus facultades el asignar más de un premio por este año, el cual se adjudicó a las obras que merecían el primer lugar, no pudiendo por otra parte desentenderse del grande mérito de las del otro opositor don Francisco Jareño y Alarcón, alumno también de la escuela especial, acordó asimismo por unanimidad proponer a S. M. para éste otra pensión extraordinaria, y que las obras de los dos se expongan en sus salas por seis días, de diez a dos de la tarde, que concluirán el jueves 31 del presente mes para satisfacción de los interesados y noticia del público. Madrid, 25 de agosto de 1848. El secretario general, Marcial Antonio López”.

Desde entonces los nombres de Gándara y Jareño (1818-1892) quedaron unidos en una suerte de vidas paralelas, primero durante los años de pensionados en el extranjero (1848-1852), con una ampliación especial concedida a Gándara por la reina Isabel II el 11 de enero de 1853 hasta mayo de 1854, que le permitió visitar Francia, Inglaterra y Alemania. Gándara llegó a Roma el 15 de diciembre de 1848, en vísperas de la proclamación de la República Romana a cuya corta vida asistió y, muy probablemente, pudo ver en aquellos agitados días a Mazzini y Garibaldi. Una interesante fotografía de Giacomo Caneva, fechada en abril de 1849 –la República Romana duró desde el 9 de febrero hasta el 4 de julio–, recoge al grupo de pensionados españoles que en esos complicados momentos se encontraban en la capital italiana, entre los que figuran Gándara y Jareño [Hernández Latas (2002) 59-60]. Vueltos a España, ambos arquitectos figuraron ya en 1854 como “profesores agregados” en la Escuela de Arquitectura, y esta doble condición de pensionados y profesores les hizo especialmente idóneos para acometer desde sus inicios el ambicioso proyecto de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, de tal forma que en septiembre de 1856, Gándara y Jareño, al frente

de treinta alumnos de la Escuela de Arquitectura, salían con destino a Toledo para “empezar sus tareas artístico-arqueológicas” y “hacer los oportunos diseños” de San Juan de los Reyes, incorporándose igualmente el pintor Carlos Mújica, el fotógrafo Eduardo García Guerra, cuyos trabajos se prolongarían hasta 1859, y otros dibujantes [Vela y Cabeza (2009)]. En el fondo, seguían el camino abierto por Antonio Zabaleta, quien en 1849 había iniciado estos viajes artísticos con los alumnos de la Escuela, siendo Toledo también la ciudad a estudiar, y que desde 1850 habían tomado carta de naturaleza al recoger el reglamento de la Escuela el contenido de la Real Orden publicada en la *Gaceta de Madrid* (12 de octubre de 1850) sobre que “los alumnos de tercer año de la escuela de arquitectura de la Real Academia de San Fernando, harán todos los años una expedición artística a uno de los puntos de España en que se contenga mayor número de monumentos notables”. Por último, cabe añadir que tanto Jareño como Gándara fueron dos de los arquitectos más representativos del eclecticismo de la época isabelina, cada uno por un derrotero diferente, debiéndose a Gándara obras muy señaladas como el Teatro de la Zarzuela en Madrid –luego alterado– y el Teatro Caldearón de la Barca en Valladolid, además de obras tan particulares como el Pabellón de España en la Exposición Universal de París de 1867 [Navascués (1973), Navascués (1993)].

Pero aquí interesa resaltar la especial vinculación que Gándara tuvo con el mundo de la arqueología y de las antigüedades árabes, tanto a título personal como institucional a través de la Escuela de Arquitectura. El año de 1856 fue decisivo en muchos aspectos para el país pues puso fin al Bienio progresista, pero para Gándara, que ya contaba entonces con treinta y un años y vivía en Madrid en la calle de la Cruz, número 33, coincidió por una parte con la Exposición General de Bellas Artes, la primera de carácter nacional, montada en las galerías del Ministerio de Fomento (antiguo y desaparecido convento de la Trinidad) donde nuestro arquitecto mostró sus trabajos de pensionado y un proyecto propio que figuran en el catálogo de la exposición con los números 297 a 400, dentro de la sección de los “trabajos de profesores” para distinguirlos de los presentados por los alumnos: “Fachada oriental del Partenón de Atenas –hoy en el despacho del director de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando–; fachada que debió de construirse en el teatro de la calle de Jovellanos [Teatro de la Zarzuela, Madrid]; Pared negra de la casa del mismo nombre en Pompeya y otra pared de la casa de Cástor y Pólux, Pompeya” [*Exposición General de Bellas Artes* (1856)]. Estos dibujos de Pompeya eran parte de los envíos como pensionado que estuvieron constituidos, al menos, por dieciocho entregas: “Cuatro paredes pompeyanas, dos de la casa de Cástor y Pólux y otras dos de la titulada Pared Negra; cinco del Partenón; cinco del Erecteo; cuatro del templo de la Victoria”. Los levantamientos del Partenón, del Erecteion y del templo de Atenea Niké en Atenas los realizó Gándara “después de haber hecho algunos monumentos de Pompeya”, y estando entre abril y octubre de 1849 “en Nápoles, se fue a Atenas a estudiar los restos de los monumentos de aquella clásica tierra de las Bellas Artes” [Barrio (1966) 89], si bien el alzado que guarda la Real Academia de San Fernando está firmado en “Atenas 1850”. De los envíos de Jerónimo de la Gándara siempre se alabó el rigor de los levantamientos, el alcance de su hipotética restauración y el color de sus aguadas.

Por otra parte, en aquel año de 1856, Gándara hizo a comienzos del verano otro viaje a Granada, ligeramente anterior al de Toledo, esta vez acompañado del “profesor agregado” Nicomedes de Mendívil, un fotógrafo, un formador y dieciséis alumnos, según consta en el traslado de la Real



Orden que el 13 de junio de 1856 hace llegar el ministro de Gobernación accidental, Francisco de Luxán, al Director General de Agricultura, Industria y Comercio: “Debiendo salir en los días 26 y 27 del corriente para Granada la expedición artística compuesta de los alumnos de la Escuela Especial de Arquitectura bajo la Dirección de los profesores D. Gerónimo de la Gándara y D. Nicomedes de Mendivil, cuyo efecto principal consiste en el estudio del Real Palacio de la Alhambra” [Ortega y Sobrino (2007) 23]. La presencia de un formador nos recuerda que una de las misiones de estos viajes era la de sacar vaciados de algunos detalles arquitectónicos y escultóricos del edificio con el fin de crear un museo de arquitectura.

El hecho es que este viaje granadino coincidía prácticamente en fecha con la constitución de la primera Comisión de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, nombrada por Real Orden de 3 de julio de 1856 “para llevar a cabo el pensamiento propuesto por la Escuela Superior de Arquitectura” de la que formaban parte, además del Director de la Escuela, entonces Juan Bautista Peyronnet pero pronto sustituido por Aníbal Álvarez, el mismo Gándara y Francisco Jareño, a los que se sumaron los académicos Pedro de Madrazo y José Amador de los Ríos, así como “un apreciable y modesto literato y escritor de Bellas Artes, D. Manuel de Assas”. Los trabajos de Toledo y Granada se solaparon en el tiempo, hasta el punto de que en 1857 se libraban a Gándara “diez mil quinientos reales por cinco láminas”, de las que una pertenecía al claustro de San Juan de los Reyes de Toledo, dos a Santa María la Blanca y otras dos a la Alhambra: la puerta del Vino de Granada y el “Gabinete de Lindaraja”. Sabemos que Gándara fue, efectivamente, uno de los arquitectos que más dibujos proporcionó para la colección de los *Monumentos*, hasta un total de treinta de los cuales seis pertenecían a la Alhambra, si bien se había ofrecido a dibujar ocho, para lo cual hubo de hacer, al menos, un segundo viaje a Granada documentado el 8 de junio de 1859: “El Sr. D. Gerónimo de la Gándara se ofreció a hacer una expedición a Granada a estudiar y copiar la Alhambra a fin de hacer ocho dibujos para la Comisión, y habiendo la Junta aceptado con agrado lo propuesto por el Sr. Gándara, se convino en que se pagarían los dibujos a tres mil reales cada uno”. Por la documentación que obra en el Archivo de la Academia, Gándara estuvo entregando los dibujos para grabar hasta noviembre de 1860, cuando se aprueba el pago de cuatro mil reales por el “conjunto de uno de los muros del mirador de Lindaraja”. El asunto del justiprecio de cada uno de los dibujos tiene un interés añadido al intentar equilibrar precio y mérito, llegando en algunos casos el arquitecto a manifestar que “se conformaría con que se justiprecien cada uno en dos mil quinientos reales”, refiriéndose a un detalle del patio de los Leones y a otro del “Gabinete de Lindaraja”, acordando entonces la Junta “que constase en el acta su agradecimiento al Señor Gándara por considerarse este precio inferior al mérito de su trabajo” (22 de marzo de 1860).

Al hablar de estos dibujos debe añadirse que se trata de los preparatorios para grabar, y que hasta llegar a la versión y tamaño definitivo fueron otros muchos los diseños preliminares en los que cabe distinguir los tomados *in situ* con sus correspondientes mediciones, detalles y color, y los elaborados luego en Madrid previos al dibujo final. En éste, el que aprobaba la Junta de la Escuela y la Comisión de la publicación para entregar al grabador, se observa un modo de trabajar muy peculiar, pues aprovechando el alma geométrica del trazado de la ornamentación de la Alhambra, bastaba al dibujante ofrecer una parte del todo en cada uno de los campos decorativos, sobre una fina retícula a lápiz en la que se incluía el color, para que después el grabador completara el todo

siguiendo dicha traza y color. Los dibujos de color son de una indiscutible belleza pero, a nuestro juicio, revelan un sentimiento romántico que en la Alhambra impuso la familia Contreras, muy diferente a la interpretación del color por Gándara en sus obras de pensionado o en la misma puerta del Vino (1857), de un color muy templado frente a la alta temperatura cromática alcanzada en los interiores. Esto resulta especialmente delicado por cuanto que las propias estampas, como las restauraciones de los Contreras, influirían en posteriores intervenciones en el monumento como si fueran originales, en un curioso fenómeno de imagen mutuamente reflejada: el monumento en su interpretación gráfica y los grabados en la restauración del monumento.

Que Jerónimo de la Gándara, además de dibujante, fue voz autorizada y directiva en el proyecto de los *Monumentos Arquitectónicos de España* queda de manifiesto por varios detalles, desde la adquisición en París de un daguerrotipo y una máquina de rayar, pasando por la presentación de dibujos a la Junta, como el que llevó el 20 de mayo de 1861 con la sección transversal del “Salón de Justicia de la Alhambra de Granada” hecho por Francisco Antonio Contreras Muñoz, hasta la solución de algunos problemas, como cuando se detectaron errores en las mediciones de la mezquita de Córdoba y la Junta le encomendó el 3 de abril de 1862 que, junto a José Amador de los Ríos, se trasladara a esta ciudad, haciéndose acompañar entonces por los dibujantes Domingo Pérez Pomareda y Leandro Serrallach. La relación de Gándara con la arqueología no terminaba aquí y, además de otros dibujos sobre la arquitectura asturiana realizados en 1860 para los *Monumentos Arquitectónicos*, con motivo de las excavaciones de Guarrazar (Toledo) que habían iniciado José Amador de los Ríos y Emilio Lafuente Alcántara, a quienes se sumó voluntariamente el mismo Pedro de Madrazo, es decir, prácticamente el mismo equipo de la primera Comisión de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, fue requerido Jerónimo de la Gándara para hacer “ciertos trabajos facultativos”. José Amador de los Ríos era miembro de la Real Academia de la Historia y, en el mismo año 1859, leyó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes sobre *El arte mudéjar en la arquitectura*, coincidiendo con la publicación de las *Inscripciones árabes de Granada* de Emilio Lafuente Alcántara. Las “excavaciones exploratorias” de Guarrazar, utilizando la mano de obra de ocho presos [Mederos (2010) 159], necesitaron de la presencia de un arquitecto y, a propuesta de Amador de los Ríos, fue Gándara quien “levantó los planos de las excavaciones, y dibujó en Madrid todos los objetos artísticos descubiertos en las Huertas de Guarrazar, por lo cual S.M. se dignó darle las gracias” [Balmaseda (2001) 68], pues había una fuerte discordancia con respecto a los primeros levantamientos hechos, por lo que Jerónimo de la Gándara trazó “las curvas de nivel, así respecto de la planta del edificio descubierto como del cementerio adjunto”, dibujando las “jambas, frisos, capiteles y otros miembros de arquitectura [...] con grande esmero y exactitud”, de donde salieron las láminas grabadas por Émile Ancelet, uno de los principales grabadores de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, que ilustraron *El arte latino-bizantino en España y las coronas visigodas de Guarrazar* de José Amador de los Ríos (1861), inaugurando con este volumen una serie editada bajo el título de *Memorias de la Real Academia de San Fernando*. En él se reproducen también unos “detalles de las basílicas y de las cruces de Asturias”, igualmente dibujados por Gándara, coincidiendo con los trabajos hechos en Asturias en noviembre de 1860.

Al año siguiente, el 20 de diciembre de 1861, se formó en la Real Academia de la Historia una nueva comisión compuesta por varios académicos y Gándara para que “pasasen en viaje literario

con objeto de examinar el mosaico mencionado y proponer lo conveniente”. Se trataba de un mosaico aparecido en Algorós, término de la villa de Elche (Alicante) y, sin entrar ahora en más detalles, satisfecha la Academia del trabajo y dibujos de Gándara, envió el 18 de febrero de 1862 una carta al ministro de Fomento en la que no sólo se daba cuenta del resultado de la comisión sino que se recomendaba que el Gobierno tuviera “en cuenta como mérito para su carrera los servicios gratuitos prestados por el arquitecto Jerónimo de la Gándara como dibujante de esta comisión”, que puede servir para subrayar la calidad y aprecio de su trabajo por parte de historiadores, arqueólogos y arabistas.

### **Nicomedes de Mendívil [Mendibil] y Quadra [Cuadra] (Amurrio, Álava, 1828 - Madrid, 1869)**

De origen vasco Nicomedes Mendívil hizo la carrera de Arquitectura en la Escuela Especial de Madrid, donde como alumno formó parte de la expedición artística a Salamanca que dirigió Francisco Jareño en 1853. Al año siguiente, terminada la carrera, concurrió a la oposición de pensionado en Roma por la arquitectura, para lo cual debió superar en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando tres ejercicios consistentes en el dibujo de un “trozo de adorno de arquitectura de la Puerta de San Clemente de Toledo”, de una “silla presidencial que debe formar parte de la sillería del coro de una patriarcal, con todo el gusto del siglo XVI” y el proyecto de un “circo para espectáculos ecuestres y gimnásticos” [Arbaiza y Heras (2007) 202]. Ganada la oposición, a la que se presentaba igualmente José Díaz de Bustamante, una Real Orden de 2 de noviembre de 1854 le concedía la pensión romana. Desde entonces su corta vida transcurre entre dos viajes a Roma. El primero lo hizo a finales de diciembre de 1854 y el segundo viaje romano tuvo lugar en el verano de 1869, cuando a su regreso por Barcelona llegó ya muy enfermo a Madrid, donde falleció en los primeros días del mes de septiembre de aquel año. Entre una y otra fecha los episodios más sobresalientes de su biografía responden a la convocatoria de las oposiciones a las vacantes de profesores agregados de la Escuela de Arquitectura que ganó en 1855; al año siguiente, ya como “profesor agregado a la parte artística”, viajó a Granada, acompañando a Jerónimo de la Gándara con los alumnos de la Escuela de Arquitectura; en 1860 presentó en la Exposición Nacional de Bellas Artes los que creo fueron trabajos de pensionado en Roma por los que obtuvo uno de los dos premios de tercera clase: “Las columnas y entablamento del Graecostasis, Templo de Minerva, Júpiter Stator, en el foro romano”; en 1864 hizo el proyecto de restauración de la colegiata de San Pedro de Soria; en 1868 se le encarga el monumento funerario de Leopoldo O'Donnell pensado para la Real Basílica de Atocha y montado finalmente en la iglesia de las Salesas Reales de Madrid [Bravo (2012) 357-378]; quedando pendiente el verdadero alcance de su participación en el proyecto de la desaparecida Casa de la Moneda y Fábrica del Sello de Madrid [Navascués (1973) 118-119].

Nicomedes Mendívil fue formalmente invitado por la Comisión encargada de la publicación de los *Monumentos Arquitectónicos de España* a participar en aquella empresa científico-artística, según recoge *La Época* (2 de febrero de 1856), y en el verano de aquel año viajó a Granada con Gándara y los alumnos de la Escuela. Debió de hacer entonces croquis y dibujos de detalle que, con otros tomados por los alumnos, las fotografías y los vaciados que se hicieran, pudo dibujar en Madrid y presentar a la Comisión en 1862 la sección y detalles del pabellón de poniente del patio de los Leones, cuya estampa se incluyó en el cuaderno 27 (1865). Nicomedes Mendívil colaboró en

otros cuadernos de los *Monumentos Arquitectónicos de España* con dibujos pertenecientes a monumentos de Madrid, Alcalá de Henares, Toledo, Salamanca, Cáceres, Trujillo, Mérida y Badajoz.

**Rafael Contreras Muñoz** (Granada, 1824 - 1890)

**Francisco Antonio Contreras Muñoz** (Granada, ? - ?)

El apellido Contreras se identifica de un modo inmediato con la restauración de la Alhambra a lo largo del siglo XIX, en cuya operación destaca Rafael Contreras, hijo del arquitecto José Contreras Osorio (1795-1868), hermano del también arquitecto Francisco Antonio Contreras Muñoz, y padre del arquitecto Mariano Contreras Granja que, por su matrimonio con Josefa María Careaga Moreno-Bravo, llevó los títulos de marqués de Torre-Alta y vizconde de los Villares (fallecido en 1912). Rafael y Antonio Contreras eran, a su vez, hermanos del pintor de historia Marcelo Contreras Muñoz (1827-1892). Pese a no haber conseguido el título profesional de arquitecto, Rafael Contreras fue el más conocido de la familia, figurando indistintamente como arquitecto, adornista y restaurador y llegando a alcanzar fama internacional por sus trabajos en la Alhambra como autor de reproducciones a escala del palacio nazarí, siendo distinguido como miembro honorario del prestigioso Royal Institute of British Architects (RIBA) de Londres [Raquejo (1988) 201-244].

Rafael nació en el Albaicín de Granada, en la parroquia del Salvador, aprendió el dibujo en la Academia de Bellas Artes de Granada y se naturalizó con el monumento granadino en el ambiente familiar donde su padre trabajaba ya como arquitecto de la Alhambra [Barrios (2010) 311-338]. Hizo también estudios de matemáticas, física y química en la Real Maestranza y en la Universidad de Granada. La nota necrológica publicada tras su fallecimiento recordaba que dirigió “preferentemente su atención al estudio de los monumentos árabes de España, siendo su primera reducción geométrica en relieve ‘la sala de las dos hermanas’ de la Alhambra, obra notabilísima y que sirvió a su autor para librarse del servicio de las Armas, la cual fue adquirida para el Real Museo del Prado” por la reina Isabel II, actualmente en depósito en el Museo Arqueológico Nacional.

En 1851 terminó el salón árabe del palacio de Aranjuez [Panadero (1994) 33-40] y recibió un premio en la Exposición Universal de Londres de 1851 por dos modelos a escala de la Alhambra. Para aquella magna Exposición Universal de Londres, celebrada en el Crystal Palace, Owen Jones hizo el conocido *Alhambra Court* que reproducía a escala el patio de los Leones. Rafael Contreras obtuvo igualmente otros premios en las Exposiciones Universales de París de 1855, dentro de la sección de “Dibujo y plástica aplicados a la industria”, por las “Reproducciones arabescas de escayola pintadas y doradas de la Alhambra; Modelos arquitectónicos de la Alhambra”, y de 1867 por los “Modelos reducidos de los fragmentos de arquitectura más interesantes del palacio árabe de la Alhambra y ejemplos de las restauraciones que se han hecho con arreglo a los restos y datos que se han descubierto en el mismo edificio”, todos ellos expuestos en la galería de la Historia del Trabajo [Lasheras (2009) 1172-1173].

En aquel tiempo, escribe Sevilla, Rafael Contreras ejecutó “una galería árabe para el Palacio de la Condesa de Montijo [Navascués (2015)], una espaciosa sala en el Palacio del Duque de Alba, varias colecciones de modelos y reducciones a una doceava parte del original con destino a la Academia de Bellas Artes de San Petersburgo, al Museo Kensington de Londres, Viena y París” [Sevilla (1891) 79-80].

En 1847 fue nombrado “restaurador adornista” de la Alhambra pero no empezó a trabajar como tal hasta 1851, después de terminar el gabinete árabe de Aranjuez, cuando la Alhambra vivía un clima de frecuentes cambios en la dirección facultativa de las obras, mezclados con enfrentamientos personales y profesionales. Siempre hubo un arquitecto dirigiendo las obras, siéndolo muy fugazmente el propio Francisco Antonio Contreras (1851), formado en el mismo ambiente de la casa paterna que Rafael pero habiendo hecho la carrera de arquitecto, al que siguió Juan Pugnai-re [Barrios (2009) 42-70], Baltasar Romero (1858), etc., sin que por ello faltaran continuas críticas externas sobre la orientación de lo ejecutado como las muy conocidas del pintor Galofre. Ante esta situación, Rafael Contreras representó la continuidad frente a la suma de cambios facultativos, políticos e institucionales en los que la Alhambra fue pasando administrativamente de unas manos a otras. Finalmente, en 1868, Rafael Contreras fue nombrado Director de la conservación y restauración de la Alhambra.

Él fue probablemente quien más dibujos realizó sobre la Alhambra, antes y después de su restauración, pues necesitó para el taller familiar de muchas mediciones, croquis y dibujos de detalle de los vaciados que tanta fama le dieron, además de los exigidos en las labores de restauración. Pero llegado el momento de hacer acopio de dibujos para las planchas de los *Monumentos Arquitectónicos de España*, Rafael hizo tan sólo dos, sobre “La mezquita de la Alhambra”, y dejó el peso de la colaboración en los *Monumentos Arquitectónicos* a su hermano Francisco Antonio. Éste llegó a firmar un total de ocho composiciones incluyendo la de la fuente y detalles del patio de los Leones de la que no se conserva el dibujo preparatorio [Ortega y Sobrino (2007)]. Varios de los diseños de Francisco Contreras debieron de realizarse entre 1861 y 1863, a juzgar por la fecha de su presentación, los pagos hechos y el año de edición de la estampa correspondiente, debiendo añadir que los dibujos preparatorios de las planchas calcográficas o de las matrices litográficas se hicieron siempre sobre la obra restaurada o en curso de restauración y sobre la Alhambra tal cual era en ese instante, por lo que las estampas de los *Monumentos Arquitectónicos* fijan y difunden sobre todo la imagen de la restauración de la Alhambra de los Contreras. Sirvan de ejemplo las estampas de la llamada sala de la Justicia (sala de los Reyes), cuyos dibujos preparatorios debieron estar terminados en 1861, grabados o litografiados, estampados y editados en 1863 (cuadernos 17 y 20) y 1864 (cuaderno 22), cuando las obras de restauración se habían llevado a cabo, fundamentalmente, entre 1856 y 1859 [Orihuela (2008) 126-152]. En este aspecto es muy significativo el comentario hecho sobre los envíos de Rafael Contreras a la Exposición Universal de París de 1867, citándose “una caja que contiene una reducción a la cuarta parte del testero del Patio de la Mezquita en la Alhambra, con colores y oro, como muestra de las restauraciones que se están haciendo”; no otra cosa ofrecían las estampas de los *Monumentos Arquitectónicos* de la Alhambra: “muestras de las restauraciones que se están haciendo”.

Francisco Contreras firmó igualmente la “Planta general de los Reales Alcázares de la Alhambra” pero no deja de ser curioso que en las actas de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de la provincia de Granada que publicó la *Revista de Bellas Artes e Histórico-Arqueológica* (17 de junio de 1868), se recoge el siguiente comentario sobre Rafael Contreras, que además era miembro de aquella comisión provincial, atribuyéndole el haber “logrado rectificar los planos de la Alhambra, publicados por hábiles arquitectos en el siglo pasado [siglo XVIII], bajo la inspección

y a costa de la Real Academia de San Fernando; y que los monumentos árabes de aquel real sitio, parafraseados entonces de una manera clásica, según el gusto despótico del siglo, aparecen ahora, en los dibujos de nuestro entendido comisionado [Rafael Contreras], tales cuales debieron de ser cuando existían en toda su integridad. Los mágicos alcázares de Alhama y de Jucef [sic] no eran, no podían ser modelos de acabada arquitectura griega: eran como todos los de su clase, palacios caprichosos, alojados y comprimidos, digámoslo así, dentro de un radio inflexible de adarves y torreones”. Entre 1869 y 1874, según la documentación del Archivo del Palacio Real de Madrid, Francisco Contreras se encontraba en Sevilla abriendo una nueva etapa en la restauración de los Reales Alcázares hispalenses cuya ciudad fue, a nuestro juicio, la gran olvidada de los *Monumentos Arquitectónicos de España*.

Rafael Contreras acabaría siendo nombrado restaurador en el propio Museo Arqueológico Nacional de Madrid, en 1875, el mismo año en que apareció en Granada su libro *Del arte Árabe en España, manifestado en Granada, Sevilla y Córdoba por los tres monumentos principales, la Alhambra, el Alcázar y la Gran mezquita, apuntes arqueológicos*, que en su segunda edición, tres años más tarde, cambió su título por el de *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba ó sea la Alhambra, el Alcázar y la Gran Mezquita de Occidente*. Esta obra, que es en parte una justificación de su trabajo y de lectura obligada para conocer y entender su visión del arte hispano-musulmán, comienza con la siguiente advertencia: “Después de habernos ocupado durante veintisiete años de restaurar los singulares arabescos de la Alhambra, de revelar inscripciones perdidas, y de restablecer el monumento que se hallaba casi hundido [...], pensamos resumir en un pequeño libro el fruto de nuestras investigaciones y descubrimientos”.

#### **Agustín Ortiz de Villajos** (Quintanar de la Orden, Toledo, 1829 - Madrid, 1902)

Agustín Ortiz de Villajos hizo la carrera de Arquitectura en la Escuela de Madrid, donde obtuvo el título en 1863, tras simultanear sus estudios con los de ingeniero de Minas que no llegó a terminar. Tuvo un hermano, Manuel, que también fue arquitecto por la Escuela de Madrid en 1875. Siendo todavía alumno, Agustín recibió una mención honorífica en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes, en 1856; en la de 1862 expuso el proyecto de una “Escuela de Arquitectura” que mereció un premio de segunda clase; y en la de 1864, llevó el proyecto de la iglesia del Buen Suceso, que recibió una medalla de primera clase. En aquel mismo año comenzó la obra de dicha iglesia en la calle de la Princesa de Madrid, iniciando así una carrera profesional de importantes encargos y éxitos, donde además de edificios de viviendas y palacetes particulares, realizó edificios singulares entre los que se pueden señalar el Teatro Garcilaso y Casino de Quintanar de la Orden (1867), el Teatro de la Comedia (1875), el hospital e iglesia de San Andrés de los Flamencos (hoy Fundación Carlos de Amberes), en colaboración con su hermano Manuel (1877), el Circo Teatro de Price (1880) y el Teatro de la Princesa (hoy María Guerrero) (1885), todos ellos en Madrid, donde también se le atribuye el desaparecido Teatro Alhambra. En Toledo hizo la Diputación Provincial (1882).

Proyectó el pabellón español para la Exposición Universal de París de 1878, construido sobre la calle de las Naciones, cuyas obras dirigió su hermano Manuel. La fachada era un ecléctico muestrario en el que los críticos coetáneos veían “los diferentes estilos arquitectónicos de las gentes musulmicas, tomando del estilo árabe-bizantino de Córdoba y Tarragona [sic], de la fantasía granadina,

de las transiciones caprichosas de Sevilla”, mientras que para los franceses era esta obra “*une des plus importantes du Champ-de-Mars [...] Avec ses arcades ciselée, son architecture rapelle celle de l’Alhambra, de Grenade*”. El pintor Ferrant inmortalizó su imagen en un óleo que conserva el Museo de Historia de Madrid [Navascués (1973) 238-246, Navascués (1993) 334-335]. Agustín Ortiz de Villajos tan sólo dibujó dos composiciones para los *Monumentos Arquitectónicos de España* referidas al *mihrab* de la mezquita de Córdoba.

**José Picón García** (Madrid, 1829 - Valladolid, 1873)

Para los estudiosos de la música española del siglo XIX el nombre de José Picón García evoca inmediatamente, entre otros, el libreto de la zarzuela de *Pan y toros* que, aunque censurada, tuvo gran éxito desde su estreno en 1864 con música de Barbieri [García del Busto (2013) 11]. Sus triunfos como libretista, poeta y dramaturgo oscurecen los orígenes de este arquitecto que formó parte de la primera Escuela de Arquitectura en Madrid, pues fue alumno de la promoción inicial, participó en uno de los primeros viajes artísticos a Salamanca y fue uno de los prístinos arquitectos que obtuvo el título tras una reválida en 1853. Fue igualmente profesor agregado de la Escuela al tiempo que también lo eran Jareño, Gándara, Inzenga y Maffey. Sin embargo, pronto se fue apagando aquel entusiasmo por la arquitectura y la docencia pues, sin conocer el motivo, en septiembre de 1854 una Real Orden cesó a Picón como profesor, lo cual no le desanimó para presentarse en 1855, junto con Ruiz de Salces y Ávalos, a unas oposiciones a cátedra que ganaron Jareño, Gándara y Fernández Robles.

A estos tropiezos se viene achacando el abandono de la arquitectura para dedicarse a la literatura que, dicho sea de paso, fue siempre para él una herramienta de gran utilidad que manejaba con destreza, pues con motivo del viaje artístico a Salamanca escribió unas encendidas crónicas, reproducidas luego en la prensa diaria y en el *Semanario Pintoresco Español*, recordando la necesidad de la escritura como complemento del dibujo: “Estas crónicas no prueban talento, sino buena intención. Su lectura, curiosa en todas y amena en las más, aumenta el interés que espontáneamente inspira la vista de un dibujo. Mis compañeros han trasladado al papel los monumentos que encierra Salamanca, pero mi propósito ha sido resumir en breves palabras las noticias históricas [...], la copia de cualquier edificio antiguo no es un trabajo perfecto si no va acompañada de una memoria histórico-artística” [*El Herald*o, 21 de julio de 1853]. Pero para su tío, el gran escritor Jacinto Octavio Picón, “el abandonar el tiralíneas y el lápiz por la pluma de autor dramático obedeció a su carácter independiente: entre desempeñar un cargo de arquitecto oficial, sujeto a superiores jerárquicos, y aguantar las imposiciones de aristócratas de mal gusto y burgueses ignorantes, que encargan hoteles ridículos y casas baratas, o escribir libérrimamente lo que le viniera en gana, optó por lo segundo” [Valis (1991) 22-25].

Los últimos pasos como arquitecto se solapan sobre los primeros como dramaturgo, de tal forma que en 1857 acude a las tertulias literarias en casa de Cruzada Villaamil, donde leyó una sátira contra las corridas de toros, y en los días 12 de julio, 3 de agosto y 1 de noviembre de aquel año firmó los dibujos de las mezquitas del Cristo de la Luz y de las Tornerías de Toledo, para la colección de los *Monumentos Arquitectónicos de España*. Si el 26 de agosto de 1858 finalizó el alzado exterior del Cristo de la Luz y los alzados de varias torres toledanas, en septiembre de 1858 se anunciaba

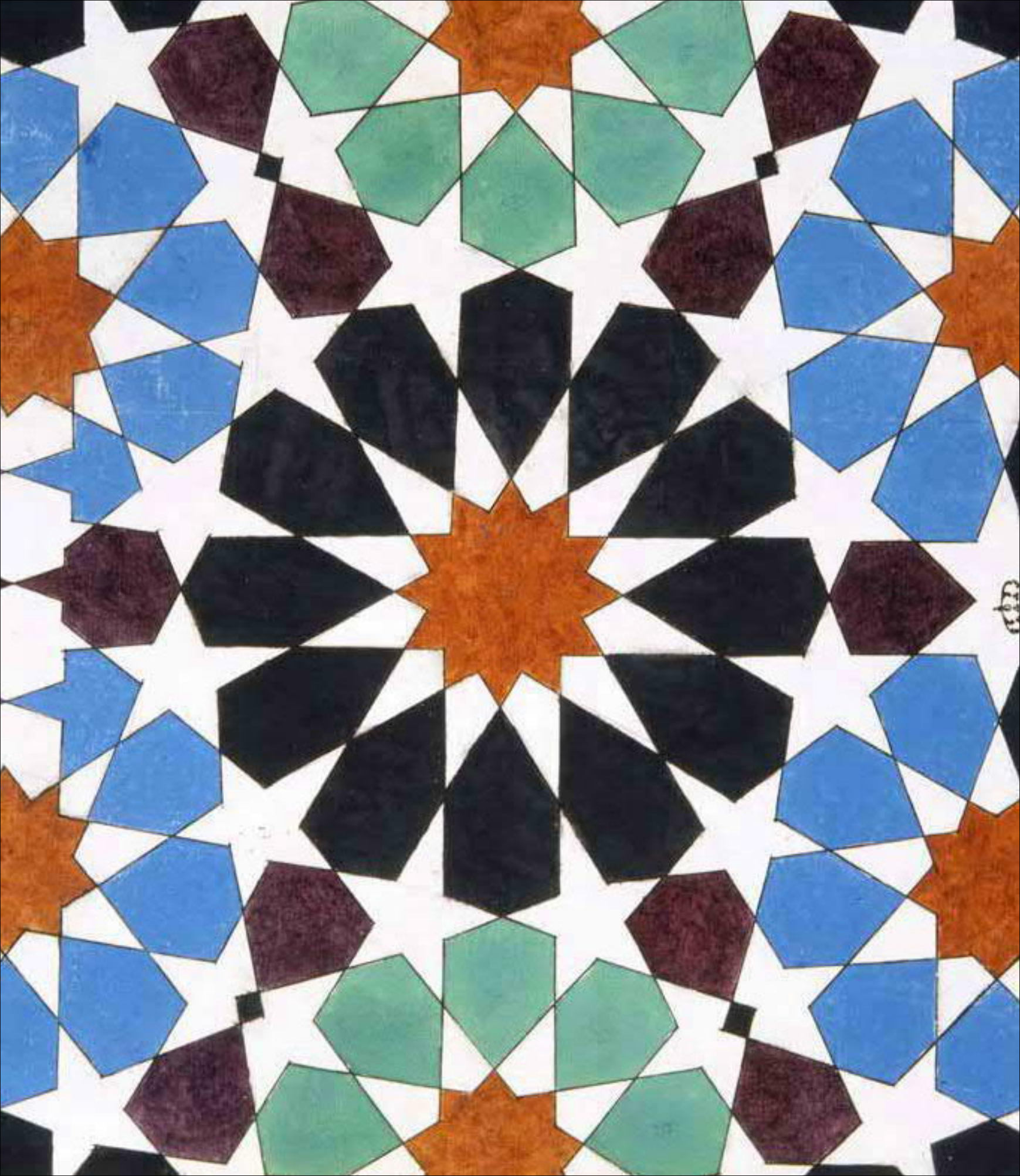


en la prensa diaria la conclusión de dos comedias de Picón. Curiosamente, Rodrigo Amador de los Ríos no menciona ni se refiere a los dibujos de Picón en su obra sobre *La ermita del santo Cristo de la Luz en Toledo* (1899), conociendo perfectamente la existencia del correspondiente cuaderno (1877) que sobre este monumento había escrito su padre, José Amador de los Ríos, para los *Monumentos Arquitectónicos de España*, en el que se pondera la dificultad de los dibujos de Picón dada la desfigurada imagen del templo-mezquita y que “habían sido de mucha utilidad en la presente monografía”.

A partir de 1859, tras el éxito de la comedia *El solterón*, estrenada en el Teatro del Príncipe, José Picón abandonó definitivamente cualquier trato con la arquitectura. Extraviada la razón en sus últimos días, fue trasladado a un manicomio de Valladolid por su mujer y su hermano Felipe, conocido magistrado y político, donde falleció a las pocas semanas de llegar, el 4 de julio de 1873.

### **Ricardo Arredondo y Calmache** (Cella, Teruel, 1850 - Toledo, 1911)

Ricardo Arredondo era hijo de un modesto militar que, retirado en 1862, se instaló con su familia en Toledo donde un hermano suyo fue capellán mayor de Reyes Nuevos en la catedral. Padre y tío quisieron que Ricardo siguiera la carrera militar, pero su fuerte inclinación hacia el dibujo y la pintura le llevaron al estudio del pintor y copista afincado en Toledo Matías Moreno, matriculándose luego en el curso 1872-1873 en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, siendo alumno de Carlos de Haes [Sáinz Moreno (2011) 28]. Otro pintor toledano, Enrique Vera, escribiría en la revista *Toledo* (1916) que “Arredondo, después de haber recibido su primera educación artística de este inteligentísimo maestro [Matías Moreno], desvióse del arte puro, pues se dedicó durante algunos años a colaborar en la obra *Monumentos Arquitectónicos de España*”. Esto ocurría hacia 1875, dejando la ciudad de Toledo temporalmente para tomar en numerosos viajes por España los datos para los dibujos preparatorios de las estampas de los *Monumentos*. Lafuente Ferrari fue el primero en llamar la atención sobre la existencia de aquellos, recordando que en la “Real Academia de Bellas Artes de San Fernando existen 18 dibujos originales de Arredondo para ilustrar diversos aspectos de la Mezquita de Córdoba, algunos de ellos en color, más 55 finísimos dibujos de capiteles que muestran un dominio que en las pinturas de monumentos toledanos del pintor turolense tendrá igualmente ocasión de manifestarse [...]”. Con esta formación que su colaboración en los *Monumentos Arquitectónicos de España* le completó, redondeó en él la pasión por el arte antiguo que iba a ser marginal afición a su profesional dedicación a la pintura” [Lafuente Ferrari (1969) 37-79]. Cuando falleció su tío, dispuso de una herencia que le permitió viajar por Europa. En la Exposición Nacional de 1884 obtuvo una tercera medalla. En 1891 fue elegido concejal en Toledo por el partido republicano, y gozó de la amistad de Galdós, del joven Marañón, de Giner de los Ríos y de Manuel Cossío, entre otras personalidades de la cultura española. Cuenta con obra en las colecciones del Museo del Prado.



# El color en la decoración arquitectónica andalusí

Ana García Bueno

*Universidad de Granada*

Diego Sánchez Sarabia,  
*Panel de alicatado en el  
mirador de Lindaraja,  
palacio de la Alhambra, 1762*  
[detalle de cat. 40]

Dentro del ámbito de estudio de la conservación y restauración de obras de arte, contar con una documentación amplia y rigurosa resulta imprescindible. Por este motivo, uno de los objetivos fundamentales en cualquier trabajo de investigación dentro de este campo es siempre localizar y analizar todos los datos disponibles.

Hoy día contamos con métodos muy variados y sofisticados: fotografía digital, programas informáticos para la corrección de imágenes, sistemas de dibujo asistido por ordenador, etc. Acumulamos información muy precisa y a la vez amplia que se puede manejar en conjunto para obtener conclusiones muy fiables; en definitiva, las posibilidades de información y análisis son enormes. Podemos estudiar las obras a nivel microscópico, conocer su composición precisa, no solo de forma puntual sino también estratigráfica, de modo que conozcamos los materiales constitutivos y la técnica de ejecución en los diferentes estratos que presenta una obra. También se puede determinar la naturaleza de los materiales de diferentes intervenciones y, por tanto, conocer cómo ha evolucionado una obra a lo largo de su historia.

Todos estos recursos hoy disponibles no hacen desmerecer en nada los magníficos trabajos que realizaron nuestros predecesores. Cuando vemos los dibujos de Sánchez Sarabia, Contreras, Arredondo y demás autores, no deja de sorprendernos la precisión y rigor con que fueron hechos, a la vez que el profundo conocimiento que tenían de las obras documentadas. Quiero manifestar mi enorme admiración y respeto por estos pioneros, a los que nos une el interés por profundizar en el conocimiento de estas obras. En momentos históricos llenos de dificultades, la Academia realizó una labor excepcional que hoy día debemos reconocer. Estos trabajos, muchos de ellos acometidos por pintores y arquitectos, poco tienen que ver con la creatividad, más allá de la necesidad de poner a punto metodologías que posibilitaran la obtención de los objetivos propuestos, sino todo lo contrario, con el deseo de atenerse al original con gran rigor en el detalle.

Sin embargo, no todos estos autores se detuvieron en el estudio del color. Evidentemente, los problemas que planteaba la documentación del color en esos momentos eran considerables, por lo que hay que resaltar que los que lo trataron en mayor extensión, como Sánchez Sarabia, obtuvieron resultados extraordinarios, por lo cuidado y delicado del uso del color y por la armonía con que lo reproducen con la elección de los matices, en muchos casos muy aproximado a lo que estudios posteriores nos han permitido confirmar.

Tengo que resaltar que en los dibujos de Sánchez Sarabia se observa mucho más color del que actualmente se conserva en las yeserías; ade-

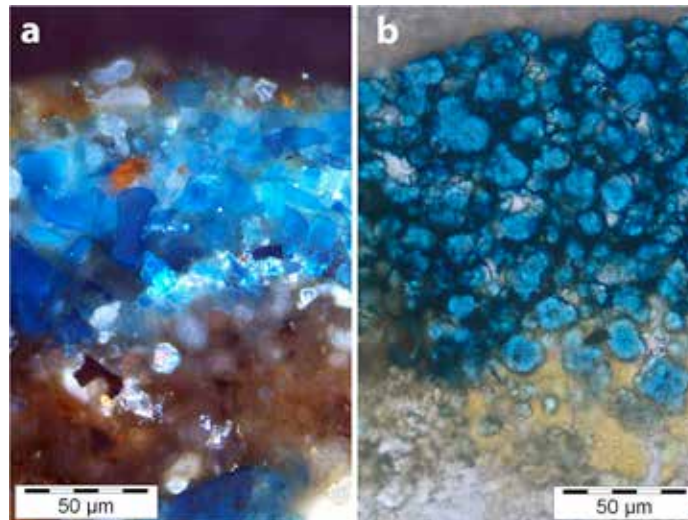
más, en algunos casos existen cambios cromáticos que no coinciden con el estado actual. La experiencia de que disponemos por los estudios realizados es que las intervenciones antiguas sobre las pinturas, ya sean de restauración o de documentación, rara vez cambiaban el color original, siendo mucho más rigurosos de lo que *a priori* se podría pensar. Por ejemplo, en la fachada del palacio de Pedro I del Alcázar de Sevilla, se ha podido observar que los cambios cromáticos que se producen en los re-policromados se deben, fundamentalmente, a alteraciones naturales del color, que inducen a una interpretación errónea del mismo. La azurita natural que se utilizó en la policromía original es sustituida a partir del siglo XVII por azurita sintética [Gettens y FitzHugh (1993) 31]. Ambas tienden a degradarse con la humedad y ésta, unida a la existencia de cloruros en el ambiente sevillano debidos a la presencia de agua salobre en el río, hacen que deriven hacia tonos verdes. Estos procesos de degradación se interpretan en intervenciones posteriores erróneamente, por lo que cuando se re-policroman se hace con el pigmento verde esmeralda.

En este sentido debo resaltar la cuidada elección que se hacía de los materiales tradicionales y las ventajas que éstos presentan a nivel de conservación. Podríamos preguntarnos por qué en las intervenciones más antiguas la azurita natural (il. 1a) no se interpreta como verde y sí se hace en las siguientes a partir del uso de azurita sintética, y es que aunque ambos pigmentos tienen una misma composición química, la de producción industrial presenta una estructura esferulítica (il. 1b) que hace que sea más permeable a la humedad y que, por tanto, su degradación sea más rápida. Esto ha dado lugar a que la interpretación del color fuera errónea, pero también que sea necesario intervenir la obra con mayor frecuencia.

Sabemos de la preocupación de los académicos de la época por la utilización de materiales adecuados y por el efecto que éstos tendrían sobre la imagen de las obras. En este sentido podemos recordar la polémica sobre el uso de un color excesivamente vivo en los re-policromados del siglo XIX, y las discusiones sobre la conveniencia de utilizar una técnica al óleo en la pintura, cuestionando los dorados al mixtión y considerando más adecuados los realizados con una aguada de cola [Chávez González (2004) 271]. Los estudios realizados hasta la fecha no permiten confirmar la técnica de ejecución de la policromía original, porque la impregnación de aceites y resinas terpénicas que se dieron durante años enmascara los resultados en gran medida. No se puede descartar el uso de aceites secantes en la policromía original, ya que sabemos que los óleos son muy compatibles con los soportes de madera, presentan una mayor elasticidad con el paso del tiempo, se adaptan bien a los movimientos del soporte, sirven de protección para la madera cuando hay humedad, más aún en exteriores, y protegen los pigmentos de los agentes atmosféricos, lo que permite una mejor conservación de la policromía. Los estudios realizados sobre maderas del Museo de la Alhambra que no han sido re-policromadas ni restauradas, evidencian claramente el uso de una técnica al óleo, comprobándose que aunque las condiciones de conservación hayan sido muy degradantes, conservan importantes restos de policromía [García Bueno (2006) 68-87].

La preocupación de la Academia por la representación fidedigna de estas obras y sobre todo por su conservación, puede llevarnos a considerar que los dibujos podrían ser un indicio de que en el último re-policromado, probablemente por las cuantiosas pérdidas que habría en ese momento, no se identificó correctamente el color. Un ejemplo claro se observa en el color rojo que Sánchez





il. 1 (a, b)  
Azurita natural y azurita  
sintética vistas a través de  
microscopio óptico.

Sarabia recoge en muchos de sus dibujos y que actualmente no se puede observar. Igualmente se advierte un fondo azul en algunos de los dibujos, que presenta un matiz claramente diferente al que se observa actualmente en las yeserías. Como ejemplo se pueden citar los números de catálogo 21, 23 y 24, donde se puede comprobar que mientras que en los dibujos se observa un matiz azul-verdoso, las yeserías presentan un azul que tiende al violeta, más próximo al del ultramar. Esto no puede considerarse un error de interpretación ya que en otros casos, como por ejemplo en cat. 20 y 22, los matices son muy similares tanto en el dibujo como en las yeserías.

En este mismo sentido podemos observar que el tono azul predominante actualmente en la Alhambra es un azul ultramar, que en la mayoría de los casos puede responder a intervenciones de restauración de los siglos XIX o XX. Este pigmento es muy estable a los agentes atmosféricos y su producción industrial a partir del siglo XIX permitió que fuera utilizado con mayor asiduidad que en etapas anteriores, en las que el pigmento natural tenía un elevadísimo coste. Es innegable que se utilizó en la Alhambra con relativa frecuencia. Su empleo ha quedado demostrado en el patio del Harén [Medina Flórez y García Bueno (2001) 9-20] o en yeserías del Museo de la Alhambra [García Bueno, Medina Flórez y González Segura (2006) 1601-1614], pero también es cierto que en el periodo nazarí se utilizaba frecuentemente la azurita natural [García Bueno y Medina Flórez (2004) 75-89], un pigmento menos estable pero con una intensidad cromática adecuada, más fácil de obtener y, sobre todo, de menor coste económico, por lo que no podemos descartar que la imagen que actualmente tenemos de las yeserías de la Alhambra con un color predominante blanco y azul ultramar, no fuera exactamente así. Con toda seguridad la variedad cromática de las yeserías sería mucho mayor y más próxima a la que propone Sánchez Sarabia, incluida la variedad de azules, que la que podemos observar en la actualidad. Evidentemente ésta es una hipótesis que habría que confirmar con un estudio exhaustivo de estas yeserías, similar al que se está realizando en el Alcázar de Sevilla [López Cruz, García Bueno y Medina Flórez (2011) 163-178],



il. 2  
Detalle de decoración  
pictórica en el arco de una  
de las ventanas del Cuarto  
Real de Santo Domingo  
de Granada.

pero perfectamente factible. Por supuesto, los criterios actuales de conservación y restauración hacen impensable un cambio en la policromía actual, pero los resultados de este estudio habría que tenerlos en consideración a la hora de hacer reconstrucciones virtuales y, sobre todo, sería una información importante para profundizar en el conocimiento del conjunto monumental.

En todo caso, hay que resaltar las diferencias evidentes de cromatismo que existen entre los dibujos y las yeserías, no sólo por los matices sino también por la variedad y cantidad de color que hay en unos y otros. Como se ha dicho anteriormente, es reseñable la presencia de pigmentos rojos en los dibujos que no se advierte en las yeserías. Sabemos que tenía continuidad en yeserías y maderas la gama cromática que actualmente se observa en los alicatados, en los que el color se conserva con toda su intensidad y variedad. Por tanto, es posible que el color de los dibujos sea más parecido al original que el que observamos actualmente en las yeserías.

En este sentido debo decir que tradicionalmente los estudios sobre arte andalusí se han detenido poco en el aspecto cromático. Sin embargo, trabajos más recientes permiten concluir que el color debió tener una importancia capital en la constitución del espacio y en el ambiente que en él se creaba. La imagen que habitualmente se tiene de las yeserías predominantemente blancas y de las maderas oscurecidas, está bastante alejada del aspecto que debieron tener en origen. Normalmente las yeserías presentan enjalbegados superpuestos que enmascaran completamente la policromía o, desgraciadamente, han sido limpiadas de forma abusiva, lo que ha dado lugar a una pérdida casi completa de la misma. En el primer caso una limpieza adecuada permite recuperar parte del color. Un ejemplo de esta situación fue la restauración del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada, en la que se eliminaron los enjalbegados superpuestos aplicados en intervenciones de mantenimiento precedentes. Esta operación permitió descubrir una policromía riquísima en materiales y extremadamente delicada en su ejecución [García Bueno y Medina Flórez (2004) 75-89] (il. 2). Desgraciadamente las operaciones de limpieza son irreversibles, por lo que una restauración inadecuada hace imposible recuperar el color, en el segundo caso. Otra situación que encontramos con cierta frecuencia, sobre todo en obras especialmente intervenidas como el Alcázar de Sevilla, es la aplicación de nuevas policromías cuando las originales están deterioradas.

Lamentablemente en las yeserías ésta suele ser una situación irreversible, ya que cuando sobre un mortero de yeso, muy poroso, se aplica una capa pictórica al óleo, la impregnación es tal que resulta prácticamente imposible de eliminar sin afectar a los estratos originales. Esta circuns-



il. 3  
Decoración pictórica sobre  
mocárabes del oratorio de la  
Madraza de Granada.

tancia se ha dado en la madraza de Yusuf I de Granada, en la que durante la restauración que se llevó a cabo en 1893 [Cruz Cabrera y Gómez-Moreno (2007) 77] se aplicó un re-policromado al óleo que en las zonas más intervenidas oculta los restos de policromía original. Sin embargo, hay que resaltar que respetó aquellas que conservaban restos considerables de la misma [García Bueno, Medina Flórez y González Segura (2010) 245-256] (il. 3).

Respecto a las maderas, se da una situación muy diferente. En la mayor parte de los casos se encuentran muy oscurecidas por la frecuente aplicación de capas de refresco en las que normalmente se impregnaban de una mezcla de aceites secantes, generalmente de linaza, y resinas terpénicas del tipo de la almáciga o la colofonia. Estos estratos de refresco se aplicaron durante años con la finalidad de proteger la madera y avivar su color, pero tenían el efecto de fijar la suciedad que previamente se había depositado sobre las maderas y no se había eliminado. Por otra parte, tanto los aceites como las resinas oscurecen por sí mismos durante el proceso de envejecimiento, razón por la que el aspecto actual de las maderas suele ser prácticamente monocromo y muy oscuro. Los estudios llevados a cabo demuestran que presentan una policromía muy rica e igualmente delicada, y que normalmente existen más restos de los que en principio podría parecer y, además, su recuperación es factible ya que estos estratos de refresco en muchos casos han servido de protección de las capas originales. Otra situación habitual es cuando se han aplicado re-policromados. Su eliminación no se suele plantear ya que normalmente se aplicaron porque las condiciones de conservación de la policromía original no era buena o por cambios de gusto. En ninguno de los dos casos se puede recuperar la policromía original, ya que atentaríamos contra la instancia histórica de la obra sin garantizar la recuperación de su imagen original [Brandi (1989) 35-53].

La elección de los materiales originales en todos los casos es consecuencia de un profundo conocimiento técnico, de modo que aunque en ocasiones se haya dicho que los materiales del arte andalusí son “pobres”, al menos en el caso de la policromía evidencian la utilización de unos ingredientes muy cuidados y de extraordinaria calidad y una adaptación perfecta a las necesidades creativas y de durabilidad de las obras. Como ejemplo podemos observar que en la Alhambra, en la zona baja de los muros donde la humedad es más frecuente, se utilizan alicatados o zócalos pintados, estos últimos realizados siempre sobre morteros de cal, que como es sabido tienen un comportamiento más estable frente a la humedad que los de yeso.



Por el contrario, en la parte alta de los muros, donde se hace la decoración en relieve y donde, evidentemente, los problemas de humedades son menos frecuentes, se utiliza el yeso. En un primer momento el relieve se tallaba, lo que aporta una frescura y vibración especial a este tipo de decoración. Los morteros de las yeserías talladas no deben fraguar con rapidez; al contrario, es conveniente retardar su fraguado para poder tallar durante más tiempo. Para ello solían utilizarse diferentes materiales, como colas proteínicas, sal común, cal, etc. [Gárate Rojas (1999) 53]. El estudio de numerosas yeserías ha permitido comprobar que la mayoría de ellas presentan carbonato cálcico, probablemente procedente del empleo de cal para retardar el fraguado. La elección de este material y no otro, se debe, con toda probabilidad, a la estabilidad y dureza que la cal aporta a estos morteros, haciéndolos más resistentes a la humedad. Por el contrario, cuando la superficie decorada aumenta y los temas decorativos se repiten de forma sistemática, las yeserías se hacen a molde. En ese caso no es preciso retardar el fraguado; todo lo contrario, interesa que éste sea rápido, por lo que los morteros son mucho más blancos y no suelen presentar carbonato cálcico.

En ambos casos es necesario aplicar un enjalbegado blanco que prepare la superficie para aplicar la policromía: en las yeserías talladas era debido a que los morteros son oscuros y los yesos utilizados, denominados negros, presentan una cierta cantidad de arcillas, pero también para suavizar los perfiles del tallado y hacer el relieve más suave y con sombras menos duras. En el segundo caso, las de molde, como se ha dicho, los morteros son bastante blancos pero el enjalbegado sigue siendo necesario para disimular las líneas de unión de placas y los posibles defectos producidos al retirar el molde. Ambos tipos se pueden identificar y diferenciar mediante el análisis detallado de la decoración y por las características de los morteros cuando éstos son observados al microscopio óptico.

Respecto a los zócalos pintados, se observa una evolución al igual que ocurre en las yeserías. Los zócalos del periodo califal presentan una técnica muy próxima al fresco, pues sobre un mortero de cal húmedo se hace una sencilla decoración pintada, a la que para facilitar la aplicación del pigmento se le añade un aglutinante orgánico, del tipo de la goma arábiga [García Bueno y Medina Flórez (2004) 213-222]; sin embargo, finalmente la capa pictórica queda fijada por la carbonatación del mortero.

A medida que avanzamos cronológicamente, el módulo decorativo se hace más pequeño y, por tanto, no da tiempo a completar la decoración durante el lapso en el que el muro permanece húmedo; por esto resulta imprescindible la utilización de un aglutinante, ya que una vez el mortero está seco no hay carbonatación que fije el pigmento. En ese caso la técnica empleada es el temple. Estos temples permiten la transpiración del muro por lo que, a pesar de su aparente vulnerabilidad, presentan mejor comportamiento y estabilidad que las técnicas óleo-resinosas que *a priori* podrían parecer más resistentes, pero que realmente crean una barrera impermeable que ocasiona múltiples alteraciones, como eflorescencia de sales y pérdidas de película pictórica.

La extrema delicadeza de la policromía realizada al temple, tanto en zócalos como en yeserías, ha dado lugar a pérdidas considerables en algunos casos. Sin embargo, cuando se conservan, las características de los aglutinantes al temple hacen que el proceso de envejecimiento de éstos interfiera muy poco en el aspecto cromático de las pinturas, de modo que un temple de goma arábiga o cola proteínica (que son los habitualmente empleados en la decoración pintada de zócalos y ye-

sos andalusíes) influye muy poco, prácticamente nada, en el color de una obra envejecida. Esto se debe fundamentalmente a la naturaleza de tales aglutinantes, pero también a la escasa cantidad de los mismos que se añade en relación a la que tendría por ejemplo una pintura al óleo. Mientras que los temples secan por evaporación del agua, que suele estar en una proporción muy alta (normalmente se preparaban en torno al 10 %), los aceites secan por procesos de polimerización, en los que no hay prácticamente evaporación de material, más que la que se produce en la primera fase de secado de los aceites, que dura en torno a una semana y no es considerable.

En cuanto a los materiales constitutivos del color, se observa una gama cromática muy rica realizada con ingredientes de gran calidad. Entre los colores más utilizados están los azules y rojos, y en menor medida los verdes, amarillos y negros.

Hay que decir que en los zócalos pintados la gama cromática empleada es más austera, el color predominante es la almagra o tierra roja, con toques muy puntuales de pigmentos azules (azurita o azul ultramar) o rojo intenso (cinabrio/bermellón) [Medina Flórez y García Bueno (2001) 9-20], que sirven para ordenar la composición y para restarle monotonía. Por el contrario, en las yeserías y maderas hay una considerable riqueza cromática. Esto podría explicarse porque los zócalos pintados, por su deterioro, debían reponerse con mayor frecuencia, frente a una mejor conservación de la parte alta de los muros: sin embargo, no hay evidencia de reposición de zócalos en este tipo de pinturas.

En yeserías y maderas encontramos muy frecuentemente pigmentos rojos como el cinabrio/bermellón (sulfuro de mercurio) o el minio (óxido de plomo). Ambos son conocidos desde la Antigüedad. Plinio ya hablaba de ellos denominándolos *minium* (al que hoy llamamos cinabrio) y *minium secundarium* (al rojo de plomo o minio actual) [Abad Casal (1982) 397-406]. El bermellón es la variedad artificial del cinabrio y aunque en España las minas de Almadén suministran un cinabrio de muy buena calidad, los musulmanes introducen su uso en etapas muy tempranas ya que conocen su proceso de fabricación desde el siglo VIII, coincidiendo con la expansión musulmana hacia Oriente, donde los chinos lo fabricaban en periodos precedentes [Gettens, Feller y Chase (1993) 159-182]; como ejemplo se puede citar el empleo de bermellón en el Cuarto Real de Santo Domingo de Granada o en maderas de la Alhambra. Este pigmento permite obtener un rojo cálido de tonalidad muy intensa y considerable estabilidad; es el pigmento rojo más utilizado en la pintura europea. El óxido de plomo rojo es un pigmento mucho más barato pero también más inestable y en el arte nazarí se utiliza en menor medida. El nivel de conocimiento que se tenía de estos materiales es tal que, por ejemplo, el rojo de plomo se empleaba como base del bermellón para conseguir un tono rojo de gran intensidad; el empleo de una tonalidad anaranjada sobre la que se aplica una fina capa de bermellón permite obtener un rojo muy intenso y de gran calidad con una economía de medios óptima. Este proceso de trabajo se utiliza sobre todo en maderas en las que los aceites secantes usados como aglutinantes envuelven los pigmentos protegiéndolos, permitiendo obtener pinturas de gran estabilidad. En el caso de las yeserías el empleo de temples hace que los pigmentos estén menos protegidos por los aglutinantes, por lo que se utiliza en menor medida.

Pigmentos como el rejalgar, de gran tradición en el mundo islámico, identificado por ejemplo en las pinturas murales de Qusayr' Amra en Jordania [Medina Flórez y García Bueno (2002) 59-68],

no ha sido encontrado en las obras estudiadas por nuestro grupo de trabajo, probablemente porque en al-Ándalus existían alternativas de gran calidad, menos tóxicas y asequibles como el cinabrio/bermellón.

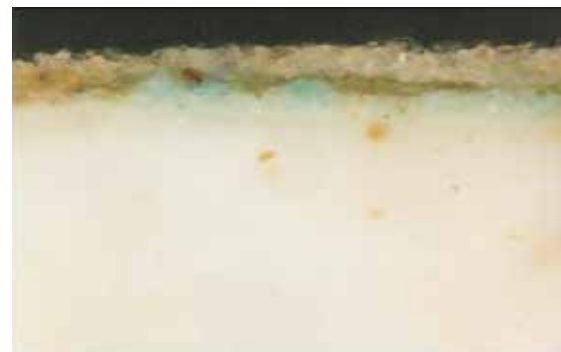
Respecto a los pigmentos azules, los más utilizados son la azurita y el azul ultramar natural. El ultramar natural es un pigmento conocido desde la Antigüedad cuyo uso fue descrito por Plinio. Sin embargo, el azul del mundo romano es el azul egipcio. Por el contrario, el ultramar natural es relativamente frecuente en el mundo musulmán (se identificó en las pinturas murales de Qusayr' Amra, pero también en la Península Ibérica, por ejemplo en las yeserías murcianas de Santa Clara la Real, en las de la Alhambra o en los zócalos del patio del Harén, también de la Alhambra).

Su empleo en al-Ándalus podría considerarse una influencia oriental, sobre todo si se compara con la pintura europea de ese momento, en la que por su altísimo precio, incluso superior al del oro, se utilizaba de forma muy escasa. Su uso en los reinos musulmanes de la Península puede explicarse por la existencia de un comercio más fluido con Afganistán, donde se encuentran las minas más importantes de este material, pero también por el conocimiento que tenían de los materiales y su preocupación por la durabilidad de los mismos. El ultramar natural, un silicato de composición compleja que contiene sodio y azufre, es un pigmento muy estable, por lo que su color permanece en el tiempo con una extraordinaria pureza. Por el contrario, la azurita es un carbonato de cobre, también de considerable intensidad cromática, sobre todo si el grado de molienda es el adecuado, pero que tiende al verde en medios húmedos, ya que pasa de azurita a malaquita y finalmente a formar cloruros de cobre, convirtiéndose en algunos casos en un residuo de color verde claro que nada tiene que ver con su cromatismo original (il. 4 a, b). Por esta razón, como se dijo con anterioridad, en ocasiones encontramos tonalidades verdosas que en origen serían azules y que pueden inducir a errores a la hora de interpretar el cromatismo de algunas obras. La azurita natural es el azul de la Edad Media en toda Europa, incluida la Península Ibérica, tanto en los reinos cristianos como en los musulmanes. El uso del ultramar se relaciona siempre con obras de gran relevancia y de carácter áulico, mientras que la azurita, aun siendo un pigmento caro, es más asequible y por tanto de uso más frecuente.

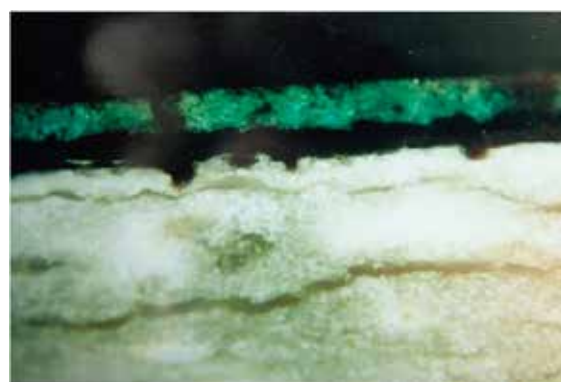
Respecto a los verdes, los más utilizados son el verdigris y la malaquita, aunque ésta en menor medida. El verdigris, el *aerugo* de Plinio [Abad Casal (1982) 397-406], es un pigmento artificial inestable pero de fácil fabricación e intensidad cromática considerable que, además, al temple se conserva mejor. Se fabrica con facilidad mezclando limaduras de cobre con vinagre y en ocasiones sal común, formándose acetato de cobre o una mezcla de éste y cloruros de cobre. El resinato de cobre de la pintura europea, que utiliza Leonardo y otros muchos pintores de su época, no es más que una mezcla de verdigris con barniz óleo-resinoso y se vuelve pardo en el proceso de envejecimiento, por el contrario al temple es más permanente. En al-Ándalus lo encontramos tanto en yeserías y por tanto al temple (il. 5 a, b), por ejemplo en el Cuarto Real de Santo Domingo de Granada, como al óleo, en maderas de la Alhambra (il. 6 a, b); en el primer caso, como se puede observar, se encuentra en relativamente buen estado, mientras que en el segundo ha perdido gran parte de su cromatismo.

En cuanto a los pigmentos amarillos su uso es menos abundante. Los encontramos a menudo mezclados con pigmentos verdes o azules para producir tonalidades verdosas más cálidas, pero

il. 4 (a, b)  
Azurita degradada  
adquiriendo una  
coloración verde  
clara.



il. 5 (a, b)  
Verdigrís aplicado  
al temple sobre las  
yeserías del Cuarto  
Real de Santo  
Domingo de Granada.

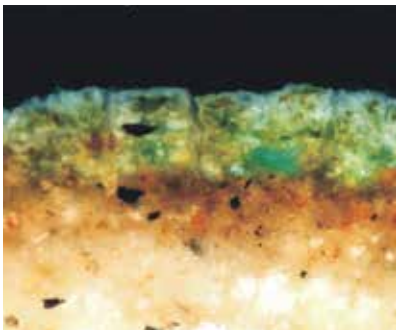


il. 6 (a, b)  
Verdigrís aplicado en  
solución oleosa sobre madera  
de un techo de la Alhambra.

también asociados a rojos, pudiendo citar como ejemplo algunas maderas de la Alhambra. Hay que resaltar la utilización de pigmentos de gran calidad y pureza como el oropimente o el amarillo de plomo y antimonio, este último en etapas muy tempranas; se ha identificado en las yeserías del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada (il. 7), mientras que el oropimente se utilizó en maderas de la Alhambra (il. 8) [García Bueno (2006) 68-87].

Finalmente, los pigmentos negros, obtenidos siempre a partir de la combustión de materiales orgánicos, generalmente de origen vegetal pero también animal, son descritos igualmente por Plinio; los denomina negro de vid o negro de humo y en el segundo caso negro de hueso o marfil. Todos son de gran pureza e intensidad y además muy estables y fáciles de obtener, por lo que su uso es muy frecuente en toda la historia de la pintura. Sin embargo, el gusto por el cromatismo en la pintura del mundo musulmán hace que sobre todo se utilicen para definir las líneas de la decoración pintada en las partes planas del relieve. Normalmente se aplicaban con un trazo muy fino y de gran delicadeza y rara vez como fondo de la decoración.

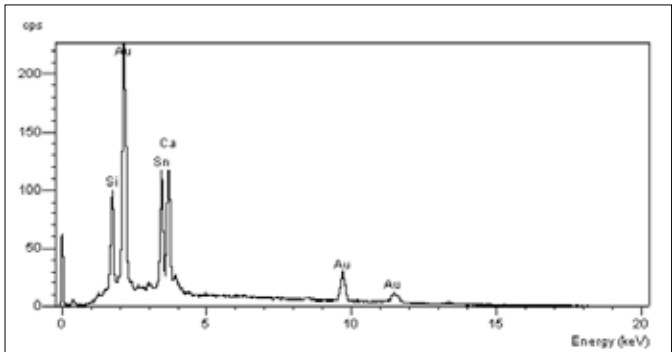
Un factor muy determinante en el efecto final de la policromía debió obtenerse por la aplicación de láminas metálicas, principalmente de oro. Aunque han llegado a la actualidad muy alteradas, debieron emplearse con relativa frecuencia. En sus dibujos, Sánchez Sarabia utilizó pan de oro, lo que sin duda prueba que debió observar el uso de esta técnica en las decoraciones de la Alhambra. Parece ser que en las yeserías el oro se aplicaba sobre una lámina de estaño por lo que en la mayoría de los casos se ha perdido. El estaño se corroe con facilidad formando sales y al ser la base del oro, éste se desprende. Sin embargo, el procedimiento está claramente demostrado, como se puede observar en la imagen de microscopía electrónica de barrido de las ilustraciones 9a, 9b y 9c [García Bueno, Medina Flórez y González Segura (2006) 1601-1614]. Esto marca una clara diferencia técnica con respecto al mundo cristiano, pues mientras que en la fachada del palacio de Pedro I del Alcázar de Sevilla se ha identificado con relativa frecuencia el uso de oro aplicado de forma tradicional sobre una base de bol rojo, en la Alhambra no encontramos indicios del uso de esta técnica y sí restos de sales de estaño de color pardo que podrían ser la base del oro. No obstante, hay que recordar que el Alcázar de Sevilla, al ser residencia habitual de la monarquía



il. 7  
Vista al microscopio óptico de un estrato de pintura compuesto por malaquita y amarillo de plomo y antimonio usado sobre las yeserías del Cuarto Real de Santo Domingo de Granada.

il. 8  
Vista al microscopio del oropimente usado sobre madera en la Alhambra.

il. 9 (a, b, c)  
Presencia de la capa de estaño preparatoria para la aplicación de pan de oro en un fragmento de yesería del museo de la Alhambra, imagen de una muestra tomada de ese fragmento vista con microscopio electrónico de barrido y análisis elemental mediante SEM/EDX que confirman dicha técnica.



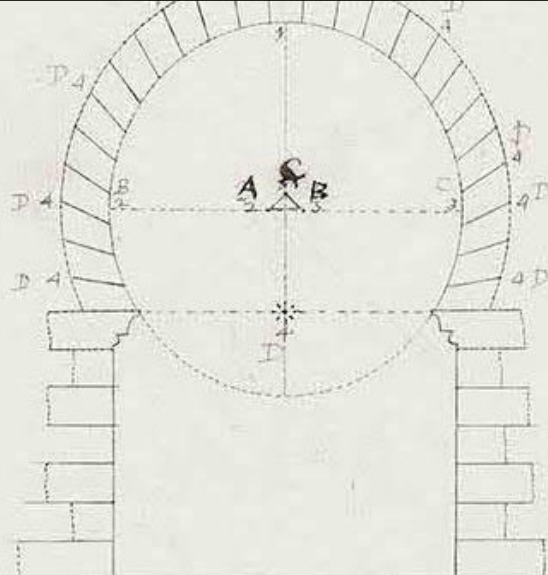
española, ha estado sujeto a numerosas intervenciones de re-policromado que con frecuencia enmascaran los resultados. Por el contrario, en la Alhambra el número de re-policromados es menor por lo que, aunque percibamos menos restos de color, los resultados de los estudios pueden ser más concluyentes.

Este rápido recorrido por las técnicas y materiales de policromado usadas en al-Ándalus permite poner de relieve la importancia que el color jugó en la definición final de los espacios arquitectónicos y, por tanto, el interés de su estudio y valoración. En ese sentido, los trabajos encomendados por la Academia a Diego Sánchez Sarabia fueron un precedente a nivel mundial.



Arco construido segun  
El metodo de los Arabes

Arco Arabe construido  
segun el metodo de los  
Arabes



A B centro de la superacion  
en el diametro menor  
entre otros

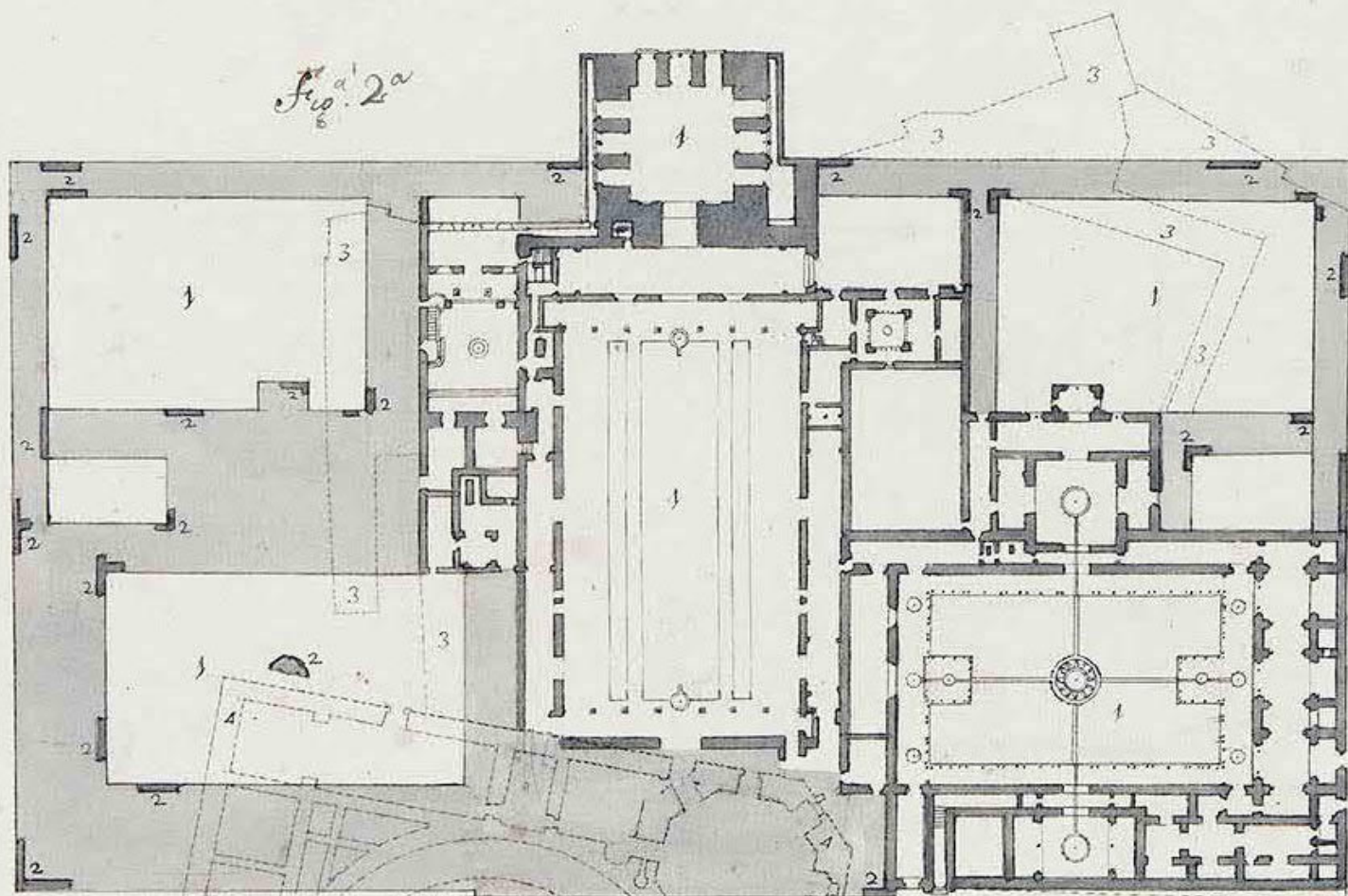
A B C Centro para la superacion  
en el diametro mayor de la horca  
D A Punto en el mayor diametro de la  
horca concurren las diagonales  
del arco de la horca

A. b. Centro para la superacion  
en el menor diametro de  
la horca

C Centro en el mayor diam

D Punto en el mayor diam  
donde concurren las diagonales

Fig. 2<sup>a</sup>



Plano del Palacio Arabe, ó Casa R.  
de los Reyes de Granada. Se muestra su an-  
tiguo estado de las posiciones de fundam.  
existentes, y se señalan en la figura con el co-  
lor negro. todo lo que se cluso de nueva  
molición, y los aditamentos señalados  
puntos.



# Las Antigüedades Árabes y José de Hermosilla: historia, arquitectura e ilustración en el siglo XVIII

Delfín Rodríguez Ruiz

*Universidad Complutense de Madrid*

José de Hermosilla, *Planta  
del palacio de la Alhambra*,  
1766-67 [detalle de cat. 48]

Tuvo el siglo XVIII, en España, una compleja y renovada relación con la historia y con la memoria del pasado, atenta tanto a los cambios que en Europa se producían en ese sentido, incluida la pasión por las ruinas y la Antigüedad, como a las peculiares condiciones nacionales. De este modo, una nueva casa reinante en la Monarquía Hispánica, la de los Borbones, se vio obligada a establecer difíciles y contradictorias relaciones con su pasado, especialmente con la memoria arquitectónica de los Austrias, aunque no siempre fueron negativas, como se tiende a considerar [Rodríguez Ruiz (2003) 57-94], ya se trate del Escorial o del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. De hecho, una forma de legitimación de su propio poder y nueva presencia en la Monarquía Hispánica consistió en apropiarse política y culturalmente de sus arquitecturas más simbólicas y representativas, sobre todo El Escorial, pero incluyendo también la medieval y la islámica y algunos testimonios anteriores, siempre en conflicto lo nacional y lo clásico, lo vernáculo y lo cosmopolita. Es decir, estableciendo una suerte de continuidad simbólica con reinos y épocas históricas ajenas a la nueva casa de Borbón, pero que, como en un palimpsesto, habían contribuido, incluso con su ruina, abandono y deterioro, a configurar una identidad nacional, o varias, como es sabido, por los diferentes reinos que acabaron configurando la Monarquía Hispánica.

En este contexto, enunciado muy genéricamente, nuestro Setecientos se vio obligado a reinventar y reescribir una tradición tan histórica y real como desdibujada, entre la leyenda y la razón, que, sin embargo, se había dado por descontada como un instrumento de propaganda –sin reflexión alguna que no fuera su mera presencia y continuidad aleatoria de usos–, especialmente en cuestiones de arquitectura y de sus significados simbólicos y representativos. El rutinario e ideológico uso de espacios ya construidos, incluidos los proyectos nuevos, fueran religiosos o laicos –de catedrales, iglesias y monasterios a palacios o edificios civiles y ciudades–, acompañó, desde mediados del siglo XVII y hasta comienzos del XVIII, una especie de indolencia creativa e histórica que sólo era corregida, desde el punto de vista artístico y arquitectónico, por el ceremonial cortesano, político o religioso, pleno de simbólicas grandezas nostálgicas y nuevas ambiciones, de tradiciones populares, hábitos locales y ornatos convencionales, un tanto rudimentarios y artesanales, en los que parecía residir la esencia de lo hispánico como una forma de identidad. Daba la impresión, si es que no fue así realmente, que la magnificencia de una ciudad, de un palacio o de una iglesia no residía tanto en la cualidad o perfección de sus obras artísticas y arquitectónicas, sino que le venía conferida fundamentalmente por la presencia misma, en esos lugares, de reyes, nobles o prelados y ceremonias religiosas y por sus singulares y excep-

cionales usos y ornatos temporales. Fue como si buena parte de la cultura artística y arquitectónica hispánica del siglo XVII, antes de la llegada de Felipe V y la casa de Borbón y durante los primeros años de su reinado, hubiera sido reducida a una extraordinaria celebración efímera y teatral del poder de la monarquía y sus estamentos más representativos, continuada, en un primer momento, a comienzos del siglo siguiente, con las crisis e indecisiones sobre la nueva estructura y organización del Estado y su aparato de símbolos durante e inmediatamente después de la Guerra de Sucesión.

Es cierto que el nuevo monarca, contando con el protagonismo decisivo de Isabel de Farnesio, pretendió retomar la memoria y grandezas de la excepción conscientemente mantenida, en relación a la arquitectura, por Carlos V y Felipe II, además de continuar la pasión coleccionista y artística de Felipe IV, entendida como un atributo propio de príncipes. Este último fue, fundamentalmente, un monarca sin arquitectura, a pesar del palacio y los jardines del Buen Retiro y de sus intervenciones en otros Sitios Reales: su magnificencia residió más en su convulso y refinado afán coleccionista y artístico, que no en el constructivo. Y, sin embargo, la arquitectura promovida por ese monarca, en su levedad, convencionalidad y fragilidad local, acabó configurando una especie de tradición nacional de enorme e insólita permanencia y ajena a los modelos de la arquitectura europea, especialmente los que le debieran haber sido más próximos, de Francia o Flandes a Italia, especialmente los de Roma, Milán, Nápoles o Sicilia. Se trató de una arquitectura, carente de monumentalidad, que también perdió, por otra parte, el pulso de la herencia del siglo XVI, del palacio de Carlos V en la Alhambra o de la catedral de Granada al monasterio del Escorial, de la catedral de Sevilla a la Lonja de la misma ciudad o a los conjuntos monumentales de Úbeda y Baeza, entre otros muchos.

Es verdad que en tiempos de Felipe IV se planteó el proyecto de acabar el palacio de Carlos V en la Alhambra, después de su estancia en la misma en 1624 –admirando especialmente el salón y torre de Comares–, aunque se había previsto añadirle una tercera planta, con cuatro torres en las esquinas, según la maqueta –que se conservó en la Alhambra hasta mediados del siglo XVIII– elaborada por Bartolomé Fernández Lechuga, lo que hubiera sido, sin duda, un desatino híbrido, traicionando así el modelo romano de Luis Hurtado de Mendoza y Pedro Machuca, o quien fuera el autor del proyecto, y disfrazándolo a la manera hispánica [Rodríguez Ruiz (1992) 49, Rodríguez Ruiz (2001) 417-447]. También fue una oportunidad perdida que la propuesta de Giovanni Battista Crescenzi, noble comprometido con las novedades de la vanguardia artística y arquitectónica romana, después de proyectar y diseñar, en las mismas fechas, el Panteón del Escorial –que, en un primer momento, tuvo en su altar un Cristo crucificado de Bernini [Rodríguez Ruiz (2014) 113-115]–, no tuviera consecuencias significativas en la arquitectura ni en la ornamentación españolas de la época. De hecho, los modelos del Barroco romano (Maderno, Bernini, Borromini, Pietro da Cortona, Carlo Fontana, etc.) sólo comenzaron a ser usados, conscientemente y como instrumentos de una incipiente modernización arquitectónica, por algunos arquitectos españoles a partir de mediados del siglo XVIII y ya por entonces de una manera a veces anacrónica y otras académica, de José de Hermosilla a Ventura Rodríguez [Rodríguez Ruiz (2013) 115-141], aunque entendiéndolos como lecciones ejemplares de arquitectura, justo en el momento en el que el interés por la historia de la arquitectura, incluida la nacional –de la clásica a la gótica y a la islámica [Rodríguez Ruiz (1992)] o al Escorial [Marías (2001) 2-19]–, conoció una nueva atención política, cultural y patrimonial gracias a las instituciones académicas fundadas por la nueva casa de Borbón.

En el siglo XVIII, el esfuerzo de Felipe V y de su segunda esposa Isabel de Farnesio consistió, entre otras cosas, en volver a sintonizar, no sin conflictos y contradicciones, con la cultura artística y arquitectónica europea, sin renunciar a releer y asumir la tradición hispánica en términos que legitimasen su propia presencia y poder. Fue la misma corte la que promovió nuevos proyectos: los megalómanos y no realizados de Robert de Cotte para el palacio y los jardines del Buen Retiro; el de Filippo Juvarra para la construcción del Palacio Real nuevo de Madrid, después del incendio en 1734 del Alcázar de los Austrias; así como la construcción efectiva o su comienzo, en los años veinte y treinta, del palacio y jardines de La Granja de San Ildefonso, con René Carlier y Andrea Procaccini al frente de la renovación cosmopolita del proyecto [Rodríguez Ruiz (2004)], o el Palacio Real definitivamente construido por Giovanni Battista Sacchetti, aunque completado al final por Francisco Sabatini. Se trata de proyectos y obras que no sólo permitieron que arquitectos franceses e italianos ocupasen un papel protagonista en la renovación de la arquitectura española, a partir de entonces pendiente de modelos europeos, sino que imprimieron un ritmo vertiginoso en la recuperación de una cultura arquitectónica internacional que, necesariamente, tenía que confrontarse con los viejos hábitos castizos e hispánicos de los Churriguera, Ribera o Ardemans, y que sirvieron para que jóvenes arquitectos españoles como José de Hermosilla, Ventura Rodríguez o Diego de Villanueva comenzaran a articular un nuevo discurso sobre la arquitectura, entendida como historia y como proyecto institucional y académico, a veces tardíamente barroco o racionalista y otras clasicista, aunque fuera enfrentándose entre ellos, de manera evidente, en la defensa de sus diferentes ideas y concepciones [Sambricio (1986), Rodríguez Ruiz (2002) 219-243].

Habitualmente se ha interpretado que los nuevos monarcas impusieron modelos europeos, franceses e italianos prioritariamente, ajenos a las tradiciones hispánicas. Pero se trataba de modelos que no sólo implicaban cambios en términos de estilo o de lenguaje, sino que comportaban un consciente esfuerzo por construir un proyecto nuevo entendido como representación y expresión de la magnificencia arquitectónica de la monarquía, heredera ahora también de la Francia de Luis XIV y de los Farnesio, tanto en Parma y Piacenza como en Roma. Se enfrentaban así lenguajes y tipologías académicas, barrocas y clasicistas, cargadas de un enorme prestigio, a tradiciones que habían perdido el ritmo de la historia, como de hecho representaban buena parte de los ejemplos de la arquitectura española desde mediados del siglo XVII a comienzos del XVIII, con algunas excepciones. Es más, las necesidades de la corte exigían no sólo una anhelada modernización de los lenguajes mediante la presencia hegemónica de artistas y arquitectos franceses e italianos, sino que esa modernidad era entendida como un instrumento de la política cultural de la nueva casa de Borbón. La fundación de academias, qué duda cabe, ayudó a esa labor: de la Academia de la Lengua a la de la Historia, finalizando por la que aquí interesa prioritariamente, la de Bellas Artes. Su Junta Preparatoria, creada a la sombra de la construcción del nuevo Palacio Real de Madrid, organizó a partir de 1744 las enseñanzas y articuló las necesidades que debía asumir no sólo para atender las exigencias de la corte y su autorrepresentación figurativa y arquitectónica, sobre todo en relación a la construcción y ornamentación del Palacio de Madrid (verdadero nuevo retrato dinástico) y de las intervenciones en otros Sitios Reales, sino también para consolidar la renovación del gusto y de las ideas artísticas formando a jóvenes pintores, escultores y arquitectos, fundándose oficialmente en 1752 con el nombre de Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [Bédar (1989)].

Paralelamente, la Academia comenzó también a enviar pensionados a Roma, como hacían ya desde el siglo XVII otros países europeos, para completar su formación y estudios. Precisamente entre los primeros que gozaron de esa oportunidad estuvo José de Hermosilla y Sandoval [Melón Jiménez y Rodríguez Ruiz (2015), Rodríguez Ruiz (2015) 17-45], que residió en Roma entre 1747 y 1751, convirtiéndose después, a partir de 1766, en la figura clave en el estudio de la arquitectura islámica y en el cuidadoso levantamiento de planos de la Alhambra y de la mezquita de Córdoba, que habrían de dar origen a una obra de enorme repercusión internacional como fue la de las *Antigüedades Árabes de España*. La obra se publicó en una primera edición en 1787, con las estampas relativas a la arquitectura y prólogo de Antonio Ponz, y en su edición definitiva, completada la primera con las yaserías, azulejos y otros ornatos, en 1804, incluyendo la revisión añadida por parte de Pablo Lozano de la traducción de las inscripciones, que ya había comenzado a hacer Miguel Casiri desde el comienzo de la empresa, a finales de los años sesenta [Rodríguez Ruiz (1992)].

En ese contexto era necesario hacer también un esfuerzo para normalizar y codificar los lenguajes y los sistemas de representación de la arquitectura, siguiendo el ejemplo de las academias europeas, de la de París a la de San Lucas de Roma. Se trataba de una tarea nada menor y que implicaba no sólo atender a la representación de la arquitectura del pasado, desde los modelos clásicos a los del Renacimiento y Barroco, incluida la restitución de las ruinas clásicas, con el fin también de conservar y difundir los ejemplos considerados paradigmáticos para proyectar la arquitectura moderna, sino que suponía, además, la incorporación de la arquitectura española a las novedades e intereses que la europea estaba comenzando a plantear en la época de la Razón. La presencia de los arquitectos franceses e italianos mencionados, la creación de la Academia de San Fernando y las necesidades de la corte y su consolidación, haciendo construir un renovado autorretrato arquitectónico, símbolo de su nueva presencia y magnificencia, contribuyeron a la puesta al día de la cultura arquitectónica española, resumiendo en pocos años, mediante tratados, libros de estampas y viajes, lo que había sido una experiencia histórica de más de un siglo en otros países.

Por otra parte, esas circunstancias nuevas favorecieron la codificación de los sistemas de representación en proyección ortogonal, como era canónico y habitual en las academias de París y Roma, además de que el mencionado José de Hermosilla, durante su estancia en la segunda ciudad, pudo asistir en 1748 a la publicación de la extraordinaria *Pianta di Roma*, de Giovanni Battista Nolli [Bevilacqua (1998)]. Hermosilla poseía en su biblioteca esta obra [Rodríguez Ruiz (2015) 17-45], que tanta influencia habría de tener en su planimetría topográfica de la fortaleza de la Alhambra, así como en su intervención posterior en el *Plano de Madrid*, grabado y dedicado al conde de Aranda, en 1769, por Antonio Espinosa de los Monteros, quien coincidió precisamente con aquél en Roma [Rodríguez Ruiz (2009) 46-48].

Todo este proceso renovador promovido por Felipe V e Isabel de Farnesio con sus iniciativas artísticas y arquitectónicas –de la construcción de San Ildefonso a la del Palacio Real de Madrid y la fundación de la que habría de ser Academia de Bellas Artes de San Fernando–, continuado inmediatamente después por Fernando VI y Bárbara de Braganza y culminado en tiempo de Carlos III, fue acompañado por los primeros intentos para realizar una colección de monumentos arquitectónicos de España –proyecto siempre inacabado, incluso después del enorme empeño del siglo XIX, ya fuera mediante estampas o fotografías de arquitectura [Bordes (2014), Pérez Gallardo (2015)]–.



Los objetivos de ese plan eran no sólo ayudar a la conservación real y figurativa del patrimonio y de su memoria sino, fundamentalmente, a la propaganda de la magnificencia de la monarquía y de sus nuevos reyes, a la formación de los arquitectos y a atender la curiosidad de los viajeros, aunque en esas fechas España, como es sabido, no formaba parte del *Grand Tour*, salvo para algunos extraviados británicos atraídos por el arte islámico y el exotismo oriental, que comenzaban a interesar tanto en su condición de arquitecturas anticlásicas y pintorescas, incluso entendidas como posible origen del gótico, cuanto por su enorme poder de evocación de culturas mágicas, legendarias y suntuosas.

En todo caso, se trataba de imitar una tradición europea –abandonada por la cultura arquitectónica de los Austrias– en la que las arquitecturas nacionales o las propias de ciudades habían servido para fijar desde el siglo XVI, y sobre todo en los dos siguientes, la imagen de la historia y el esplendor de naciones y lugares, de príncipes y pontífices, además de construir así una historia visual de la arquitectura y sus modelos más afortunados. De Falda y Gian Giacomo de Rossi a Carlo Fontana o Domenico de Rossi [Rodríguez Ruiz (2013) 115-141], de Carlevarijs a Mariette, Capmbell o Fischer von Erlach, Blondel y Félibien, esos repertorios de imágenes eran conocidos en la corte y Felipe V e Isabel de Farnesio, conscientes de su importancia y significado como instrumentos de propaganda, los poseían en sus respectivas bibliotecas.

#### LA COLECCIÓN DE MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA EN EL SIGLO XVIII.

##### LA ARQUITECTURA ISLÁMICA ENTRE LA HISTORIA, LA SENSIBILIDAD, LA FÁBULA Y LA RAZÓN

En España, solamente El Escorial había recibido un tratamiento semejante a los ejemplos europeos descritos, en la época de Felipe II, con las estampas de Juan de Herrera y Pedro Perret (1587) y, después, en tiempo de Felipe IV, especialmente con la monografía de fray Francisco de los Santos, en 1657. Sin embargo, ya en los años cuarenta del siglo XVIII, Felipe V e Isabel de Farnesio habían tenido la intención de promover una publicación de estampas con su palacio, jardines y fuentes de La Granja de San Ildefonso. Intención que, al menos en relación a las obras de escultura clásica y moderna del palacio –especialmente las procedentes de la colección de Cristina de Suecia, reina que a mediados del siglo XVII cuando se la esperaba ingenuamente en la corte de Madrid, parece que habría querido ver la Alhambra–, pretendió continuar, muerto Felipe V en 1746, la reina viuda Isabel de Farnesio a mediados de la década de los años cincuenta, coincidiendo con la fundación oficial de la Real Academia de San Fernando, aunque finalmente la iniciativa no llegó a realizarse [Elvira (1997), Elvira (1998)].

Si el proyecto no tuvo una solución feliz, lo cierto es que la idea anidó –no sólo reducida a un Sitio Real tan importante para Felipe V e Isabel de Farnesio y para la cultura artística y arquitectónica del siglo XVIII– entre las que habrían de consolidarse como tareas prioritarias de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Es decir, se trataba de comenzar la formación de una colección de monumentos arquitectónicos de España a la manera de las que poseían otras naciones, reinos, príncipes y ciudades europeas. De este modo, si El Escorial seguía siendo un monumento predilecto entre los académicos, especialmente presente desde los orígenes de la Academia en arquitectos españoles como Ventura Rodríguez y José de Hermosilla, aunque también en Diego y Juan de Villanueva, lo cierto es que no sería hasta 1756 cuando se plantee la posibilidad de realizar una colección de antigüedades y monumentos arquitectónicos de España –no circunscrita a un

solo edificio, Sitio Real o colección concreta–, constituyéndose la Academia de San Fernando en promotora de la iniciativa, en sintonía con propuestas anteriores realizadas con un carácter marcadamente erudito, entre la anticuaria y la naciente arqueología, por la Academia de la Historia.

Lo cierto es que en 1756 la Junta Ordinaria de la Academia de San Fernando, por iniciativa de Ignacio de Hermosilla, su Secretario y hermano del arquitecto José de Hermosilla –protagonista poco después, como se ha visto, de la fascinante restitución, representación gráfica y análisis de la arquitectura islámica de la Alhambra de Granada y la mezquita de Córdoba, realizada entre 1766 y 1767, publicada tardíamente en 1787, con las estampas relativas a la arquitectura, y completada en 1804 con las inscripciones y azulejos de la Alhambra–, lo cierto, decía, es que aquel año de 1756 Ignacio de Hermosilla propuso a la Academia que, con el fin de “conservar y propagar la noticia de nuestras Antigüedades y Monumentos singularmente aquellas que están más expuestas a perecer con el transcurso del tiempo”, se encargase al pintor Manuel Sánchez Ximénez que “sacase un copia en papel de los retratos de los Reyes Moros de Granada, que están pintados al fresco en algunos techos del Castillo de la Alhambra” [Rodríguez Ruiz (1992) 35]. Con independencia de las imprecisiones sobre las pinturas de los “Reyes Moros de Granada”, lo importante es que en esas fechas la Academia se había impuesto difundir, conservar y propagar las “Antigüedades y Monumentos” de España, especialmente “las más expuestas a perecer por el transcurso del tiempo” y que, entre ellas, estaban las de la Alhambra, cuyo deterioro y abandono eran conocidos, a pesar de contar con el prestigio histórico y simbólico de sus restos, tanto nazaríes como modernos, incluida la memoria arquitectónica e iconográfica de los Reyes Católicos y de Carlos V.

Por otra parte, un año después el conde de Aranda [Rodríguez Ruiz y Sambricio (1998) 149-171], académico y responsable por entonces de la Dirección General del Cuerpo de Ingenieros Militares, encargaba a una brigada de ingenieros, dirigidos por José de Hermosilla –arquitecto, pensionado en Roma, académico e ingeniero militar, reincorporado al cuerpo en 1756 por petición del propio Aranda–, el levantamiento de planos del Escorial. De Hermosilla, que luego habría de responsabilizarse del levantamiento de los magníficos planos de la Alhambra, el palacio de Carlos V y la mezquita de Córdoba, rectificando los que había realizado de los dos primeros, entre 1761 y 1762, Diego Sánchez Sarabia, se ha conservado un conocido apunte del monumento de Felipe II que estaba vinculado, sin duda, con esa empresa de 1757. Dirigida por él, con ella cabría poner en relación un juego extraordinario de planos debidos a los ingenieros Bernardo Fillera y Balthazar Ricaud, firmados en 1759 [Marías (2001) 2-19]. Sea como fuere, lo cierto es que ambas iniciativas, nacidas entre 1756 y 1757, la relativa a la Alhambra y la del Escorial, parecían consolidar la idea de la necesidad de la creación de una colección de monumentos arquitectónicos españoles con el fin de difundirlos mediante la estampa.

De hecho, en 1770, mientras se llevaban al grabado los dibujos de Sarabia y Hermosilla sobre la Alhambra, el palacio de Carlos V, la catedral de Granada y la mezquita de Córdoba, la Academia contempló la posibilidad de trasladar a estampas también los planos del Escorial mandados levantar por Aranda a Hermosilla y una brigada de ingenieros [Rodríguez Ruiz (2000) 16-27]. El duque del Infantado ofreció para ese proyecto una colección que poseía de planos del Escorial y otros edificios escurialenses, que incluían los conocidos de Machuca relativos al palacio de Carlos V y su encaje en la planimetría de la Alhambra y los palacios nazaríes, conservados ahora en la Real

Biblioteca [Rodríguez Ruiz (2001) 417-447]. Pero lo extremadamente significativo es que Ignacio de Hermosilla y la Academia contemplasen, a finales de 1770, la posibilidad de unir El Escorial y la Alhambra, el palacio de Carlos V, la catedral de Granada y la mezquita de Córdoba en lo que habría sido un extraordinario comienzo de la nunca realizada colección de monumentos arquitectónicos de España. Es más, se había previsto, en ese año de 1770, mientras continuaba el grabado de las láminas de Granada y Córdoba y se decidía comenzar las del Escorial, acompañar la futura edición de todas ellas con la memoria escrita por José de Hermosilla a propósito de esas arquitecturas y de “un catálogo historiado de los Arquitectos, que han florecido en España escrito con mucha crítica, juicio y diligencia por D. Eugenio Llaguno”. La memorable y célebre obra de Llaguno, usada manuscrita ya antes de su tardía edición por Francesco Milizia [Rodríguez Ruiz (2000), Rodríguez Ruiz (2000 b)], fue publicada, póstuma y con añadidos de Céan Bermúdez, en 1829, con el título de *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* [Llaguno (1829), Rodríguez Ruiz (1992)].

De ese modo, vinculados desde el comienzo, la Alhambra, el palacio de Carlos V y El Escorial parecían ser considerados la forma idónea y los ejemplos más representativos para construir un repertorio de imágenes de una posible arquitectura “nacional”, origen mismo de una nunca completada colección de monumentos arquitectónicos de España, a pesar de tantas iniciativas y esfuerzos posteriores, especialmente durante el siglo XIX. De hecho, Hermosilla acabaría por dar sentido, con su cuidada y rigurosa formación historicista, sus estudios en Roma y su respeto por la memoria del pasado y la conservación y restauración del patrimonio arquitectónico –de la que hizo gala durante toda su vida frente, por ejemplo, a Ventura Rodríguez, especialmente en sus diametralmente opuestas posturas ante la restauración o destrucción de la catedral del Burgo de Osma, precisamente en 1755/1756–, a todo el proyecto de la colección, llegando incluso a restituir la planta del palacio nazarí de la Alhambra como si de un Escorial vestido de árabe se tratase, siguiendo convenciones clasicistas, vitruvianas y académicas en la representación gráfica arquitectónica en proyección ortogonal y sus necesarias consecuencias compositivas, históricas y teóricas [Rodríguez Ruiz (1992)].

En todo caso, parece que la iniciativa de 1756 con respecto a las pinturas de la sala de los Reyes no tuvo respuesta por parte del mencionado pintor Manuel Sánchez Ximénez, y en 1760 se retomó el proyecto, encargándose el mismo al ya mencionado pintor Diego Sánchez Sarabia, raro erudito y profesor, aficionado a la arquitectura como lector y anticuario, “muy instruido –según el alcaide de la Alhambra, Luis Bucareli- en la antigüedad”. El hecho es que Sarabia envió en diciembre de 1760 las primeras tres pinturas al óleo, de un total de seis terminadas en junio de 1761, que representaban las tres cubiertas de la sala de los Reyes en el patio de los Leones en la Alhambra [Piquero (1993-1994) 649-662)]. Como Sarabia aprovechó para remitir, junto a las pinturas, un primer informe en el que describía el interés del resto de ornatos y decoraciones de los palacios nazaríes, así como su estado de deterioro, favoreció que la Academia, ya en diciembre de 1760, le encargase dibujos de los mismos, así como del palacio de Carlos V y una representación de las inscripciones, acompañado todo de explicaciones.

Sarabia fue extremadamente diligente y entre 1761 y 1763 envió dibujos de los ornatos y decoraciones –que serían publicados en la edición definitiva de las *Antigüedades Árabes*, en 1804–, así como de los edificios, los nazaríes y el de Carlos V y el Pilar del Emperador, a los que añadió una prolija memoria escrita, tan interesante como imaginaria y fabulosa [Diego Sánchez Sara-

bia, *Descripción Histórica que comprende la delineación de los Reales Alcazares de la Ciudad de Granada...*, 1761-1763, manuscrito en la Biblioteca Nacional de España: Mss/13.188]. Los dibujos de arquitectura serían criticados por la Academia y nuevamente realizados entre 1766 y 1767 por Hermosilla, ayudado por dos jóvenes arquitectos: Juan Pedro Arnal y Juan de Villanueva. En esa memoria Sarabia introdujo toda una legendaria genealogía sobre la antigüedad de Granada, de la Alcazaba Cadima o Vieja y de la Alhambra y que incluía falsificaciones de inscripciones y objetos que remitían a los llamados *libros plúmbeos* del Sacromonte, impostura iniciada a finales del siglo XVI y apasionante como historia imaginaria –en la que colaboraron, entre otros, dos eruditos amigos de Sarabia como Cristóbal de Medina Conde y Juan Velázquez de Echeverría [Velázquez de Echeverría (1764)]– aprovechando también la nueva pasión que por las antigüedades y las ruinas se había despertado en toda Europa, comenzando por las de Pompeya y Herculano [sobre estos temas y su compleja relación con el proyecto de la Academia –de lo que Jovellanos ya se hizo eco en 1786– he tratado en diferentes ocasiones: Rodríguez Ruiz (1992), (2000 b) y (2006)].

Las composiciones de los ornatos de azulejos y de las inscripciones y un capitel, de las que se conservan los dibujos originales de Sarabia, fueron grabadas a partir de finales de los años sesenta y hasta 1775, siendo definitivamente publicadas en 1804, a pesar de algunas imprecisiones. Es cierto que entre 1762 y 1763 la Academia había decidido grabar los dibujos del granadino e incluso que José de Hermosilla, por indicación del marqués de Grimaldi y encargo del mismo Carlos III, realizó en 1763 dos copias de los jarrones de la Alhambra, dibujados por Sarabia, para que fueran sacadas réplicas en la Fábrica de Porcelana del Buen Retiro [Rodríguez Ruiz (2006) 97-122], lo que sería la primera toma de contacto directa del arquitecto con el trabajo del pintor granadino, con independencia de que conociera, en su condición de académico, lo enviado por aquél a la Academia de San Fernando.

Sin embargo, los dibujos de Sarabia relativos a la arquitectura de la Alhambra nazarí y al palacio de Carlos V fueron, como se ha visto, juzgados críticamente en la Academia. Críticas al proyecto que habían comenzado en 1764 cuando el propio Grimaldi había propuesto enviar todos los dibujos a Francia para que fueran grabados. La Academia reaccionó en contra, señalando la inconveniencia del proyecto y recordándole que fue iniciativa de Fernando VI encargar a la institución realizar una colección de monumentos de España. El proyecto nunca se realizaría, pero la existencia de los dibujos de la Alhambra y el palacio de Carlos V estaban presentes en esa consideración, así como los de la mezquita de Córdoba y los del Escorial, ya mencionados. Es más, el marqués de Távara, consiliario de la Academia, proponía en ese mismo año de 1764 que se hiciera una colección de estampas con “las Fuentes, estatuas, vistas de jardines y edificios del Real Sitio de San Ildefonso”. De este modo, se unía la primera iniciativa de Felipe V e Isabel de Farnesio a los proyectos de la Alhambra y del Escorial, con el fin de ir construyendo la imagen de la arquitectura nacional en una colección de monumentos que siempre quedaría inacabada. De hecho, para ese proyecto relativo al palacio, jardines y esculturas de San Ildefonso, la Academia de San Fernando, en 1766, pensó ya en José de Hermosilla, ayudado por dos jóvenes pensionados en Roma como Juan de Villanueva e Isidro Carnicero. El proyecto, en ese momento, contemplaba editar las estampas de San Ildefonso “en todo igual al determinado para los libros de los Palacios de la Alhambra de Granada”, es decir, los dibujados por Sarabia.

Sin embargo, el proyecto de San Ildefonso quedó en nada, ya que el marqués de Grimaldi respondió, por indicación de Carlos III, que era prioritario el de la Alhambra, con los dibujos del pintor granadino, incluidos los de arquitectura relativos a los palacios nazaríes y al de Carlos V, con el fin no sólo de formar a los alumnos de la Academia, sino de mostrar a “la consideración de las Naciones extrañas una Luz de nuestros antiguos monumentos de Arquitectura, de que generalmente ni remota noticia tienen” [Rodríguez Ruiz (1992) 80-85]. Carlos III y Grimaldi consideraban, posiblemente no sin criterio, que era más importante atender a la Alhambra y al palacio de Carlos V que a San Ildefonso. Es más, la Academia había previsto, en esta tesitura, que las estampas tuviesen las mismas medidas que las de los volúmenes de *Le Antichità di Ercolano esposte*, comenzadas a publicar en 1757, cuando Carlos III aún era rey de Nápoles. Es cierto que en ese momento lo que se pensaba grabar de la Alhambra eran las composiciones de Sarabia, incluidas las de arquitectura, pero Vicente Pignatelli llamó la atención sobre la incorrección de estas últimas, tomándose la decisión, fundamental en este relato, de que Hermosilla se encargase de dibujarlas de nuevo, acompañado de los jóvenes arquitectos Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, cambiando así, con la diferencia de un mes (de agosto a septiembre de 1766), el destino del viaje de los dos primeros, de San Ildefonso a Granada, e incorporando a su encargo no sólo levantar planos, detalles y vistas de la Alhambra, sino también de la catedral de Granada y, a su regreso, y de manera un tanto improvisada, de la mezquita de Córdoba.

El encargo que Hermosilla y sus dos jóvenes ayudantes, Villanueva y Arnal, llevaban era básicamente el de rectificar los dibujos de arquitectura de la Alhambra y el palacio de Carlos V, así como el de dibujar algunas vistas de los mismos. Tarea imprescindible para solventar la insuficiencia de Sarabia en el dibujo de arquitectura en proyección ortogonal, algo de lo que el propio pintor era consciente. En realidad, Hermosilla, al final, no rectificó nada –volviendo a hacer todos los planos–, usando los dibujos de arquitectura de Sarabia, que se llevó a la Alhambra, sólo como material de trabajo. Esos dibujos no se conservan, pero Hermosilla debió guardarlos, como puede deducirse del inventario de las entradas de su biblioteca, realizado a su muerte en 1776 [Rodríguez Ruiz (2013) 115-141]. Confirmada la corrección de los dibujos decorativos de Sarabia (yeserías, azulejos y los dos jarrones de la Alhambra, aunque los representase completos, cuando no lo estaban), los arquitectos comenzaron un riguroso y nuevo trabajo de representación de la arquitectura del lugar, al que progresivamente la Academia añadiría que se hiciesen otros, de la catedral y la Capilla Real de Granada, así como de la mezquita de Córdoba, que no habían sido previstos en sus instrucciones al comienzo del viaje [Rodríguez Ruiz (1992)].

Del mismo modo que nuevos encargos de dibujos y planos iban sumándose al proyecto original que había recibido Hermosilla, la Academia, como se deduce de la correspondencia que el arquitecto mantuvo con la misma y con su hermano Ignacio de Hermosilla, Secretario de la institución, también le pidió otros informes reservados que, por otra parte, se deducían sin dificultad de sus propias observaciones. Los informes se referían, en primer lugar, al tema de las falsificaciones e historias fabulosas sobre la Alcazaba Cadima y la Alhambra, sobre el origen bíblico de su arquitectura, en el que estaban implicados como protagonistas el propio Sarabia y sus amigos ya mencionados, Cristóbal de Medina Conde y Juan Velázquez de Echeverría, entre otros. En segundo lugar, la Academia, a partir de las descripciones de Hermosilla sobre el estado de deterioro

de los palacios nazaríes, así como el inacabamiento del palacio de Carlos V, le consultó sobre la posibilidad y costes de una restauración de aquellos y sobre la terminación y cierre de cubiertas del palacio del Emperador, lo que quedó implícitamente expresado en la sección que dibujara Arnal del mencionado edificio, con el tejado de la segunda planta del palacio con una cubierta de tejavana, como mucho después, ya en el siglo XX, se realizaría.

De este modo, la estancia en Granada de Hermosilla, entre octubre de 1766 y los primeros días de marzo de 1767, continuada después en Córdoba, hasta finales de ese mismo mes, se convirtió en una extraordinaria excusa para realizar una de las obras más complejas y fascinantes sobre la historia de la arquitectura española y sobre la arquitectura islámica en particular. Obra que llegaría a tener una enorme repercusión internacional ya en el siglo XVIII y, sobre todo, en el XIX [Galera Andreu (1992)], copiándose, plagiándose directamente, en diferentes publicaciones (de Murphy a Laborde o Séroux d'Agincourt) los levantamientos, publicados en 1787 y en 1804, realizados por Hermosilla y sus ayudantes, así como la interpretación de la arquitectura nazarí de la Alhambra derivada de su concepción clasicista y académica de la arquitectura.

La historia de la edición de las *Antigüedades Árabes de España* fue enormemente compleja. Como se ha visto, en octubre de 1766 llegaron Hermosilla, Villanueva y Arnal a Granada para dibujar el complejo monumental de la Alhambra, aunque también la catedral de Granada. El trabajo de dibujar la planimetría de la Alhambra y sus edificios [Almagro Gorbea (1993)], de los palacios nazaríes al palacio de Carlos V o el Generalife, les llevó hasta los primeros días del mes de marzo de 1767. A mediados de ese mismo mes viajaron a Córdoba con el fin de dibujar la mezquita. Hermosilla se reservó la planimetría general, sus perfiles y secciones, así como dos magníficas vistas de la Alhambra, una desde Torres Bermejas y la otra desde el alto de San Nicolás en el Albaicín. Dibujó también una fantástica e imaginaria vista de la Alhambra como portada, que luego no sería grabada.

Luis Bucareli, alcaide de la fortaleza, aposentó a Hermosilla en el llamado “cuarto de las Frutas”, es decir, en las habitaciones preparadas para Carlos V y que ocuparon tantos otros posteriores e ilustres visitantes de la Alhambra, incluido el más célebre entre ellos, Washington Irving. En carta privada del 6 de octubre de 1766, de José a su hermano Ignacio de Hermosilla, el primero dice: “Quedamos ya medio alojados en el Alhambra en el Cuarto que compuso Carlos V y llaman de las frutas que es lo mejor y menos abandonado de este edificio, se ha reparado en el corto tiempo lo mejor que se ha podido”. La llegada de Hermosilla no gustó en Granada o, al menos, desconcertó a los granadinos, intrigados por su presencia. El primer descontento fue, sin duda, Sarabia, que pensaba, como en efecto era, que los arquitectos de la Academia iban a enmendar sus planos y trabajo. Esa situación la describe con elocuencia Hermosilla, en la misma carta: “Villanueva y Arnal te dan memorias [...] Bucareli me ha hecho mil finezas [...] el viernes te daré noticias de Sarabia que ya ha estado a verme y se explica mui quejoso y no le ha gustado mi venida por lo que le ha dicho a los muchachos [se refiere a Villanueva y a Arnal] que conmigo no se ha atrevido pero yo le he hecho mil cocos y alavado mucho su obra y que mi comisión es mui diversa de lo que piensa. Estas gentes son mui raras y así me voi con mucha precaución y los dejo a todos aun mas confusos de lo que se hallan, unos dicen que el Rey se viene, otros que el palacio de Carlos 5 se a de acabar, otros que se fortifica la Alhambra y otros, otros muchos desatinos en fin yo los dejo con sus dudas”.

Ese mismo día del 6 de octubre de 1766, Hermosilla –que había llegado a la Alhambra el día 3 de ese mes– escribe también a Tiburcio de Aguirre y le señala que “en los pocos ratos que he tenido de buen tiempo he cotejado varias cosas y en quanto a inscripciones, solados, vassos y adornos puede continuar su gravado”. Es decir, que los dos jarrones dibujados por Sarabia, y copiados por él hacía más de dos años, ya había tenido oportunidad de verlos y no encontrar mayor dificultad para que se grabaran conforme a los diseños del granadino. En realidad, los dibujos de Sarabia que Hermosilla se llevó a la Alhambra fueron sólo los de arquitectura, relativos tanto a los edificios nazaríes como al palacio de Carlos V. Sobre ellos realizó medidas, acotaciones y observaciones, lo que pudiera explicar que no se conserven ya que los dio por inservibles para su uso posterior, aunque es posible que los guardara en su biblioteca personal. En todo caso, le sirvieron para anotar las incorrecciones y realizar los nuevos planos. De hecho esa había sido la razón de su viaje a la Alhambra. Al respecto, en carta a Ignacio de Hermosilla del 28 de octubre de 1766, escribe que “[...] pues ni planos ni perfiles ni chicos ni grandes han podido servir más que para poner los números de lápiz y esto sólo en los planos porque en las elevaciones ni una línea siquiera está en su lugar. Esto no he podido yo enteramente ocultarlo, lo que no se si acaso a llegado a noticia de Sarabia por Ximénez o por Palomino que se lo habrán dicho los muchachos porque yo los trato mui por encima con toda ceremonia y nada mas oygo lo que dicen y santas pascuas”.

El trabajo que Hermosilla y sus ayudantes Arnal y Villanueva realizaron en la Alhambra fue excepcional. No sólo dibujaron levantamientos precisos del estado de los edificios, sino que incluso Hermosilla intentó su restitución. Así, en primer lugar, contempló todo el complejo como un edificio unitario, construido en diferentes épocas. En segundo lugar, planteó la posibilidad de restituir a su disposición original el palacio nazarí, en función de lo conservado. En este punto, su formación clásica le llevó a imaginar el palacio islámico como una especie de Escorial vestido de árabe, con una puerta central imaginaria que habría sido destruida al construir el palacio de Carlos V [Rodríguez Ruiz (1992), Rodríguez Ruiz (2000 b) 163-193]. Villanueva, por su parte, se encargó de dibujar las secciones de la torre y patio de Comares y del palacio y patio de los Leones.

Enormemente interesantes son los dibujos, que fueron luego reproducidos en grabado, del palacio de Carlos V. Se conservan las estampas, pero no los diseños. Realizados por Juan Pedro Arnal, incorporaban una posible terminación del edificio, cuyo cerramiento no se concluyó, como ya he mencionado, hasta los años sesenta del siglo XX. La idea de cómo cerrar el edificio es de Hermosilla, aunque fuera dibujada por Arnal. Confirma así su pasión por la historia de la arquitectura y su atención a la conservación del patrimonio arquitectónico, lo que sería ratificado después, cuando realizó para la Academia un informe, fechado en 1769, que contemplaba la restauración de los palacios nazaríes y la terminación del palacio de Carlos V, repitiendo en su escrito lo que ya había afirmado en su correspondencia desde Granada en 1766 [Rodríguez Ruiz (1992), Rodríguez Ruiz (2006) 97-122, Merino de Cos (2011) 897-906]. La sección del palacio de Carlos V fue grabada en continuidad con la sección del patio de Comares, dibujada por Juan de Villanueva. Hermosilla se reservó el dibujo de la puerta llamada del Zaganete, posiblemente por sus especiales características debidas a la inclinación del friso y del frontón, tan vitruvianas.

Es verdad, sin embargo, que el ánimo restaurador de Hermosilla fue muy complejo e interesante en relación a la Alhambra y constituye, de hecho, uno de los planteamientos más modernos

que la cultura artística y arquitectónica españolas podía formular en aquellos años sobre la conservación y restauración del patrimonio. En primer lugar, demostró un cuidado muy especial en testimoniar, por medio del dibujo y en sus escritos, el estado real de lo conservado. Por otra parte, también usó los sistemas habituales de restitución de la arquitectura clásica para intentar explicar arquitectónicamente la compleja construcción del palacio nazarí a partir de sus restos, lo que le llevó a proponer un estado ideal de cómo debió ser el palacio en su disposición original y que en planta presenta una extraordinaria semejanza con la del Escorial, regida por la simetría como principio compositivo. Pero también, aunque de forma no oficial, contempló durante su estancia en Granada la posibilidad y necesidad de restauración, como se ha visto, de los palacios nazaríes e incluso la terminación del palacio de Carlos V. Se trata de temas que están implícitos en algunos de sus dibujos, sobre todo con respecto al palacio del Emperador, e indudablemente explícitos en la correspondencia que mantuvo desde la Alhambra con su hermano y con la Academia. Así, por ejemplo, en la ya citada carta a Ignacio del 31 de octubre de 1766, afirma que las pinturas del tiempo de Carlos V que se hallan en sus cuartos y en la llamada torre del Peinador de la Reina, le parecen “de Federico Zucaro, aunque aquí dicen y lo trae Sarabia en su explicación que son de Julio y Alejandro, sean de quien fueren son excelentes y lo poco de ellas que ha quedado no me iré sin ello. Como quanto aya de provecho y sea digno [...]. No ay más piezas pintadas que esta que he dicho, en la que yo habito ay pintadas algunas frutas en el techo, en unos casetones octágonos que lo forman, dicen lo estuvieron las paredes y de la misma mano, pero oy están enyesadas y con muchos letreros de carbón como todo el resto del Palacio”.

Y, respondiendo seguramente a alguna pregunta confidencial procedente de la misma Academia de San Fernando, continúa escribiendo lo siguiente: “Quedo en lo que me dices del reconocimiento y cálculo, se hará sin que lo sepa la tierra. El Palacio Árabe no costará mucho, lo tengo bien reconocido, y sólo lo que costará más dificultad que dinero son la multitud de azulejos que faltan y que oy día es imposible que los imiten, quanto más hacerlos como ellos son, pero esto se puede componer de otro modo que en el reconocimiento se expresará”. Del reconocimiento y cálculo de este casi secreto proyecto de restauración de la Alhambra no se conocen más datos, si no es el informe ya mencionado de 1769 [Merino de Cos (2011) 897-906]. A su enorme interés general sobre la restauración y conservación del patrimonio arquitectónico artístico en la España del siglo XVIII, añade en la carta dos datos que sí son importantes en el presente contexto. El primero es que Hermosilla leyó las memorias escritas por Sarabia para acompañar sus dibujos y pinturas sobre la Alhambra, lo que le permitió conocer la tradición historiográfica y legendaria que sobre los palacios, sus contenidos y significados, y sobre Granada, era la consolidada en esos años en determinados círculos eruditos de la ciudad. El segundo dato se refiere al tema de los azulejos y, por extensión, a la cerámica nazarí y sus técnicas, que consideraba difíciles de imitar en ese momento, como si se hubiese perdido en Granada la memoria de esa tradición, lo que resulta muy revelador y contradictorio, en cierta medida, con el resurgir posterior, especialmente durante el siglo XIX, de toda una industria destinada al consumo de viajeros y turistas, especializada en la producción de réplicas de yaserías, azulejos y cerámicas nazaríes.

Otros dibujos representan el proceso de trabajo para la composición de una de las más bellas estampas de las *Antigüedades Árabes* (Lámina XVI), en opinión del propio Hermosilla y del gra-



bador Jerónimo Antonio Gil, aunque la lámina fuera grabada por José Murguía. El diseño de la columna que representa, idealizada, una de las del patio de los Leones, supone casi un modelo de un posible orden de arquitectura nazarí, “árabe”, en palabras de Hermosilla. La composición final, con los cuatro capiteles que acompañan la columna, es fruto de otros tres dibujos previos con la única presencia de aquellos. Representan capiteles de diferentes espacios de los palacios nazaríes: el patio de los Leones, el de la Rreja y la embocadura del salón de Comares.

La atención a la arquitectura del siglo XVI en la Alhambra y en la ciudad de Granada incluyó el llamado Pilar de Carlos V, situado a la entrada de la puerta de la Justicia en la fortaleza de la Alhambra, mandado construir por el conde de Tendilla en 1545, según trazas de Pedro Machuca, al que se deben también las del palacio de Carlos V, y relieves del escultor Niccolò da Corte. Hermosilla, en el informe que acompañaba a su trabajo en la Alhambra, Granada y Córdoba, señalaba que la arquitectura y ornatos del pilar eran del mismo autor que el del palacio, aunque conjeturaba que podría tratarse de Alonso Berruguete, luego sustituido por Machuca. También la catedral y la Capilla Real de Granada y sus sepulcros (Felipe I y doña Juana y el de los Reyes Católicos) reclamaron su interés, siendo dibujados por Hermosilla, Villanueva y Arnal, respectivamente. La planta de la catedral, dibujada por el primero, representa con alguna inexactitud la situación del conjunto monumental, comenzado con la construcción de la Capilla Real y continuado con la extraordinaria obra de Diego de Siloe, terminada la fachada por Alonso Cano y el Sagrario, que se levantó sobre la antigua mezquita, por Francisco Hurtado Izquierdo, en la primera mitad del siglo XVIII. Tiene un enorme interés documental la representación del coro en la nave central, desmantelado en 1926.

Hermosilla y sus ayudantes, de regreso a Madrid, se detuvieron en Córdoba para dibujar la mezquita. Se trataba de un encargo que, en principio, no estaba contemplado en las *Instrucciones* que la Academia les dio para su viaje arquitectónico a Granada. En todo caso, durante la segunda mitad del mes de marzo de 1767 dibujaron, siguiendo un planteamiento semejante, la mezquita y catedral de Córdoba. Así, realizaron una planta con su estado actual, que representaba los añadidos modernos a la mezquita islámica, y otra con su restitución original, despojada de aquellos. Las secciones representan dos ejes, uno el que va de la puerta del Perdón al *mihrab*, aunque según creían que debía ser antes de los añadidos cristianos, y otro, el que atraviesa el crucero de la catedral.

Contemplada de esta forma, la obra de las *Antigüedades Árabes de España* y las ideas de José de Hermosilla y de los que con él dieron forma al proyecto, con las posteriores ediciones en 1787 y 1804, lejos de representar un posible interés romántico por la Alhambra ya en el siglo XVIII –lo que después sería habitual casi hasta nuestros días–, supone inscribirla en el anhelado deseo de la corte y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando por realizar una colección de monumentos arquitectónicos de España que sirviese de propaganda y difusión de la historia y grandezas de la monarquía. Así, ateniéndose a una vieja tradición consolidada en Europa desde siglo XVII y, sobre todo en el XVIII, Hermosilla pudo no sólo realizar cuidados dibujos en proyección ortogonal, siguiendo criterios compositivos clasicistas y académicos, que derivaron en una particular interpretación de la arquitectura islámica y nazarí leída en clave nacional y clásica, sino pensar también la tarea como una manera de conservar la memoria figurativa de la arquitectura del pasado y plantear criterios modernos sobre la restauración del patrimonio arquitectónico.



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



# La epigrafía de la Alhambra y de la mezquita de Córdoba en los trabajos académicos del siglo XVIII

José Miguel Puerta Vilchez

*Universidad de Granada*

El interés que prestó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando desde su creación a la epigrafía árabe, en sus vertientes arqueológica, documental y artística, constituye, como ha sido puesto de relieve por la historiografía [Rodríguez Ruiz (1992), Almagro Gorbea y Maier (2012)], una página primordial y fundacional de la “arqueología islámica”, en general, y del arabismo español, en particular, que quedó plasmada en la edición de *Antigüedades Árabes de España*. Las instituciones y figuras que intervinieron en el medio siglo que duró esta peripécia editora, entre 1756 y 1804, son sumamente representativas de la importancia y vicisitudes del proyecto y del lugar central que ocupó la epigrafía en el mismo: desde la propia corona española, con Carlos III a la cabeza, y las reales academias de Bellas Artes y de la Historia, hasta varios de los mejores grabadores e impresores de la época, pasando por los protagonistas directos de los dibujos, estudios, traducciones e informes, el pintor granadino Diego Sánchez Sarabia, el arquitecto pacense José de Hermosilla y sus colegas de profesión Juan de Villanueva y Pedro Arnal, más dos especialistas en lengua árabe, el jesuita sirio-libanés Miguel Casiri, con quien comienza de facto nuestro arabismo, y el arabista valenciano Pablo Lozano y Casela, quien con su estudio histórico-filológico cierra la edición definitiva de la obra y abre un nuevo capítulo en la epigrafía árabe peninsular. A la empresa no le faltó tampoco la aportación colateral de Aḥmad al-Gazzāl, embajador de Marruecos llegado a España para firmar, en 1766, un tratado de amistad y comercio con Carlos III, en el que Casiri intervino en calidad de traductor real, amén de la atención de destacados ilustrados, como Jovellanos, quien en su informe de 1786, encargado por Floridablanca para planificar la edición definitiva de las *Antigüedades*, volvió a insistir en la necesidad de que la obra contase con traducciones y observaciones sobre “nuestras inscripciones árabes”.

Los excepcionales dibujos originales en color, y en blanco y negro, conservados en la Real Academia de San Fernando, matriz y base de las *Antigüedades*, y las espléndidas estampaciones que se hicieron de los mismos, nos invitan a apreciar los valores formales, técnicos y estéticos de este primer corpus caligráfico de la Alhambra, y del *miḥrāb* de la mezquita de Córdoba, y a reflexionar sobre lo que ello significó para el conocimiento de tan singular patrimonio epigráfico y arquitectónico árabe.

Diego Sánchez Sarabia,  
*Panel de alicatado en el  
mirador de Lindaraja, 1763*  
[detalle de cat. 38]

Silenciado, y su nombre borrado de las *Antigüedades*, en las que se alude a él por “un pintor de Granada”, y sólo una vez por su nombre completo, justo al final de la “advertencia preliminar” de Pablo Lozano para la edición de la segunda parte en 1804, donde desmiente oficialmente la noticia dada por Juan Velázquez de Echeverría y por Richard Twiss [Velázquez de Echeverría (1764) “Paseo III” y Twiss (1775) 275] de la intervención de Sarabia en la reproducción de los dibujos y planta de la Alhambra, cuya autoría sólo atribuye a José de Hermosilla, Villanueva y Arnal. Pero la verdad es que casi toda la caligrafía árabe y los motivos ornamentales de la obra proceden de las copias realizadas por este “profesor de pintura y arquitectura”, autor del ciclo de pinturas del Hospital de San Juan de Dios de Granada y del óleo *San Fernando recibe la embajada del rey de Fez* conservado, precisamente, en la Real Academia de Bellas Artes. Sabido es que fue el alcaide de la Alhambra, Luis Bucarelli, quien recurrió a Sarabia cuando la Academia le apremió, en 1760, a que se sacaran las copias pictóricas y arquitectónicas del monumento que le habían sido solicitadas con anterioridad. Ese mismo año, Sarabia envió a la Academia tres óleos con réplicas de las pinturas de la sala de los Reyes y de tres inscripciones árabes del lugar, con un informe, del que perviven pasajes transcritos en las actas de la corporación, en que observa lo “muy recomendables por delicados y raros” que son los adornos de la Alhambra, “que se van arruinando cada día”, y que “todos los patios, Anditos, Antecámara, Salones, Cenefas de Azulejos, tazas de las Fuentes, Bufetes de Mármol, y hasta las maderas de los vuelos de los tejados, están llenos de inscripciones muy singulares”. Sarabia informó también de que existía una traducción de esas inscripciones hecha “en tiempos del Señor Arzobispo Fray Fernando de Talavera”, que estaba en posesión de Luis Francisco Viana, canónigo del Sacromonte, y la Academia le pide a finales de 1760 que, además de las pinturas, copie esas inscripciones traducidas al castellano en el siglo XVI, puesto que podían “contribuir mucho para ilustrar la Historia de la Nación” y que lo haga todo en un tamaño regular para formar una colección [Rodríguez Ruiz (1992) 36]. En 1762 se nombró a Sarabia miembro de la Academia y él siguió enviando dibujos arquitectónicos, decorativos y epigráficos hasta 1763, aunque su relación, iniciada por entonces, con los defensores de la autenticidad de los hallazgos de la alcazaba Cadima en el Albaicín, denunciados como falsos y destruidos en 1777, en una causa en la que fue enjuiciado el propio Sarabia y quemados escritos suyos a favor de dichos hallazgos, precipitará su caída en desgracia y el que su figura fuese excluida de la edición de la Academia.

Antes, el “pintor de Granada”, al que los editores de las *Antigüedades* consideran “diligente y curioso en los dibuxos”, pero estos no suficientemente “puntuales [...] ni hechos con la debida inteligencia para poderse grabar” [“Advertencia preliminar”, nota I], respondió al encargo académico, además de con seis dibujos de las pinturas de las bóvedas de la sala de los Reyes, con planos y alzados de los monumentos árabes y cristianos de la *Sabika*, que Hermosilla retirará del proyecto por defectuosos, sin que hayan sido descubiertos hasta ahora, así como con los dibujos de dos grandes jarrones en loza dorada y de una selección de zócalos geométricos y de ornamentos de la Alhambra, la mayoría epigráficos, que, una vez vistos en Madrid, causaron admiración y se pensó en iniciar con ellos una colección de monumentos de España [Rodríguez Ruiz (1990) 228], a los que se sumarían epigrafías de Córdoba, Sevilla y de otras procedencias. Este gran proyecto nunca



il. 1  
Página 1 de la parte del manuscrito de Alonso del Castillo titulada *Istī'āb mā bi-Garnāṭa min al-aṣ'ār al-tawārīj* [*Compendio de los poemas y (epígrafes) históricos que hay en Granada*], 1564, ms. inédito, Biblioteca Nacional de España, n. 7453. Tras el título sigue la inscripción fundacional de la puerta de la Justicia, que concluye en la página siguiente.

se culminó, pero los dibujos epigráficos de Sarabia configuraron a la postre el corpus gráfico principal de la edición de las *Antigüedades*, al lado de los planos, alzados y otras epigrafías añadidas por José Hermosilla y sus dos arquitectos ayudantes.

Vista desde hoy, la aportación epigráfica de Sarabia, y de las *Antigüedades*, puede parecer escasa y limitada, cuando vemos la Alhambra como un hito en la historia de la caligrafía árabe clásica, en cuanto a cantidad y variedad de diseños y de soportes y, específicamente, por la fusión sin parangón entre poesía, caligrafía y arquitectura. Las veintisiete composiciones caligráficas conservadas, y varias perdidas (no hay evidencia de que fueran muchas más), son un corpus muy parco en relación con las centenares de inscripciones recogidas en obras posteriores, como la de Lafuente (1859), y hasta en el manuscrito de Alonso del Castillo de 1564. No obstante, una mirada atenta a los dibujos y estampas epigráficas de las *Antigüedades*, se revelan como una interesante selección, si no sistemática, sí pensada para ofrecer en forma y contenido una imagen visual y temática de lo más característico de la epigrafía del monumento, que no la encontramos ni en el trabajo de Castillo (il. 1), ni en el del padre Echeverría, ni en las obras decimonónicas más recopilatorias de Lafuente Alcántara y Almagro Cárdenas. A partir de su edición en 1804, la reproducción artística enriquecida con la erudición que desde el arabismo introduce Lozano, será imitada por obras extranjeras como las de Murphy, Girault de Prangey, Owen Jones y otras, que darán a la caligrafía de la Alhambra, como elemento integrante de su decoración, una mayor difusión internacional.

Sarabia reprodujo en color, además del lema nazarí y el escudo dinástico, epígrafes regios en honor de Yūsuf I y Muḥammad V, leyendas votivas y piadosas de uno, dos o pocos vocablos, incluyendo algún letrero coránico, versos de varios de los principales poemas de la Alhambra y las epigrafías que llevan los jarrones. Formalmente, presenta una selecta variedad de inscripciones cúficas, cursivas y mixtas, en la que no faltan réplicas de varios de los más sofisticados diseños caligráficos de unas y otras producidos en la época. Algunos de los conocedores del árabe y de las antigüedades granadinas, con quienes Sarabia tuvo fecunda relación, hubieron de guiarle en el trabajo. Su topografía epigráfica se concentra en epígrafes de baja y mediana altura, en contadas ocasiones algo más elevados, pertenecientes a los cuartos de Comares y Leones, que forman la Casa Real árabe, donde se concentran los ámbitos áulicos y artísticos con más carga representativa y simbólica del monumento. Por consiguiente, prescindió de notables edificios, como las puertas de la Justicia y del Vino, el Mexuar, el Baño Real, el Partal, las torres de la Cautiva e Infantas, el Generalife..., todos ellos con inscripciones, bastantes de las cuales sí fueron recogidas por Castillo, al-Gazzāl y Echeverría, lo que indica que la razón de su ausencia en las *Antigüedades* no se debió al mal estado u ocultamiento de los epígrafes, sino probablemente a la intención de reproducir, al menos como punto de partida, el núcleo de la Casa Real, cuya planta fue dibujada por Hermosilla [cat. 53] y grabada en la lámina VI de la primera parte de las *Antigüedades*.

Gracias a haberse conservado la práctica totalidad de los motivos y epígrafes murales reproducidos por los académicos, a pesar de que el propio Sarabia y luego Hermosilla veían el monumento en situación de extrema fragilidad, hoy en día todavía podemos cotejarlos. De manera general, las réplicas caligráficas del pintor granadino guardan fidelidad al modelo original, tratando de reproducir las formas de las letras y los sutiles entrelazados, los encabalgamientos y la vocalización del cursivo “oriental” (“*mašriqī*”), según lo llama al-Gazzāl, o “africano”, en la terminología de Loza-



il. 2  
 Páginas 10 y 11 del manuscrito de Alonso del Castillo, con la lectura en árabe en grafía andalusí y traducción castellana, del poema de la alcoba central del salón de Comares, designándola como lugar del trono de Yusuf I.

no, así como las complejas prolongaciones y trenzados del cúfico, aunque a veces no traza la grafía cursiva con exactitud, escapándosele curvaturas y enlaces creadores de ritmo, de la misma manera que en diversas figuras del cúfico se echan en falta terminaciones más exactas de los ápices y del cuerpo de las letras y, en muy contadas ocasiones, olvida algún punto diacrítico o deja alguna palabra sin terminar. Su labor de copista es encomiable, teniendo en cuenta su desconocimiento del idioma y de la caligrafía árabe, y no cae en la parodia gráfica ni en la ilegibilidad más que en los celebrados jarrones. En sus diseños tenemos asimismo las primeras réplicas de decoración geométrica y floral de la caligrafía nazarí, recreada con igual afán mimético, pero simplificando en ocasiones los enmarcados de las cartelas y pintando los atauriques de forma más naturalista que en el original, o introduciendo esporádicas y casi imperceptibles variaciones.

Los originales de Sarabia ofrecen, además, las primeras recreaciones en color de caligrafías y ornamentos de la Alhambra, lo que las hace muy atractivas, no sólo por su propia belleza artística, sino también porque en el siglo XVIII era más visible la policromía original del monumento, y esto convierte a los dibujos en un documento digno de atención, aunque debe ser tomado con cautela. La exactitud con que se reproducen los colores puede calificarse de aproximativa, no fotográfica, obviamente, ya que a la propia naturaleza de las escalas, tintas y soportes de la copia pictórica hay que añadir los cambios que introdujo el pintor, lo que no obsta para que se observe que intentó, al mismo tiempo, ofrecer una imagen acorde básicamente con el modelo. Así, recurre al pan de oro para recrear el dorado de las letras y de otros motivos decorativos, con lo cual rescata el aspecto brillante y solemne de la caligrafía áulica, conocido por las fuentes árabes y por los minúsculos restos de láminas de oro sobre estaño para dorar encontrados por los restauradores en algunos epígrafes de la Alhambra. Hoy, los dorados son más visibles en los mocárabes y en otras zonas elevadas y poco expuestas a la luz. La caligrafía dorada solía contrastar con el azul lapislázuli o el rojo bermellón de los fondos, como hace Sarabia en la mayoría de las composiciones y como puede observarse todavía en diversos paramentos. El mismo Ibn al-Jaṭīb decía que el poema que escribió “de temática política” para el nuevo Mexuar de Muḥammad V en 1362 se grabó “con letras doradas sobre fondo azul lapislázuli” [Ibn al-Jaṭīb (1989) 221], y Alonso del Castillo [Castillo (1564)] y

Mármol Carvajal [Mármol (1600) cap. 7 y 11] repiten lo mismo acerca de los epitafios regios de la Rauda. En plena preparación de las *Antigüedades*, al-Gazzāl [(1980) 202] constata que los poemas de las tacas de entrada al salón de Comares y los de la entrada al mirador de Lindaraja, algunos de cuyos versos fueron así pintados por Sarabia, eran dorados, de la misma manera que el guía de dicho embajador en la Alhambra, el propio José de Hermosilla, informa a la Academia de que a “este estuco daban todo Genero de Colores y doraban sobre el: Y los colores y oro se conservan con toda su viveza y gracia singularmente el Azul que creo es de ultramar” [Rodríguez Ruiz (1992) 270]. Por ello, cuando Casiri describe, en 1761, las primeras imágenes que recibe de Sarabia, anota: “Copias de dibujos de inscripciones de oro y colores entretajadas con diversas molduras de la Alhambra de Granada, malsacadas por mi propia memoria” [Martínez Núñez (2007) 129]. Junto a esta combinación áulica por antonomasia de oro sobre azul, Sarabia aplicó otros tonos, a veces todavía patentes en los yesos, otras veces con variaciones introducidas por él, entre los que destacan los fondos en rojo bermellón y verde, de manera que al combinar la grafía dorada, con los trazados geométricos y vegetales de líneas blancas y doradas, crea imágenes de intenso contraste cromático evocadoras de una Alhambra sutil y vivamente policroma.

Del salón de Comares, la mayor *qubba* del islam árabe clásico conservada, Sarabia sacó varios dibujos excelentes, como el de uno de los capiteles gemelos de yeso situados en el arco de entrada a la alcoba del trono [cat. 1], que resulta impactante contemplar después de estar habituados a verlo absolutamente descolorido. Una cursiva bien reproducida en oro de las dos significativas inscripciones de la pieza –la profesión de fe islámica, “No hay dios sino Dios, Muḥammad es el Enviado de Dios” (donde copia la sustitución errónea de la primera letra, producto de una mala restauración anterior), y debajo, en la cartela central, “Toda la gracia que poseéis procede de Dios” [Corán 16, 53]– destaca sobre el fondo azul “ultramar” y entra en contraste con los perfiles rojos y dorados, el verde de las piñas y los acantos, el blanco de las digitaciones de las palmas y con los sombreados en negro que le dan sensación de relieve.

A escasos centímetros del capitel, y desprovisto también de color, se encuentra el poema de la alcoba central (metro “*ṭawīl*”, rima “*si*”), uno de los más significativos de la Alhambra, al designar el lugar como el solio de Yūsuf I. El poema no aparece en ningún diván árabe, pero probablemente se debe a Ibn al-Jaṭīb, autor de los dos poemas de las tacas de entrada al mismo salón [Fernández-Puertas (2011) 139-148]. Lo recogieron Alonso del Castillo (il. 2) y al-Gazzāl, ambos con algún error, que no subsana Lozano. Los dibujos de las dos cartelas en que se reparten sus seis versos [cat. 4 y 5] ofrecen de nuevo una imagen aproximada y legible de esta cursiva nazarí, pero sin reproducir adecuadamente la forma de unión del *lām* y el *alif*, ni el grosor de muchas letras, ni el aspecto redondeado de otras como la *mīm*, con lo que su caligrafía resulta esquemática y forzada; calculó mal, además, la distribución del epígrafe, lo que hace que en la primera cartela, a pesar de estar mejor representada, no le queda sitio para la última palabra, “*al-[nafs]*” (“el alma”), que queda truncada; y en la cartela compañera deja demasiado espacio en la parte central y se le separan letras y palabras, cosa que no le sucede en las demás caligrafías. También sustituye la cinta geométrica que enmarca los versos por una gruesa línea roja de su invención, como hace en otras composiciones, con el fin de dar fuerza plástica al dibujo. Todo esto, salvo el color, se trasladó al grabado de la lámina XIX (2ª parte), añadiéndose la lectura árabe y las traducciones al latín y cas-

tellano [Rodríguez Ruiz (1990) 241], e intercalándose con los letreros regios de los alicatados de las jambas de entrada al mirador de Lindaraja, de similar formato pero de escala mucho menor.

Del mismo salón, Sarabia dibujó los dos cuadros caligráficos con el mejor cúfico granadino (“¡Oh Dios, loor a ti siempre, oh Dios, y gracias a ti permanentemente!”) [cat. 2 y cat. 3], cuya grafía árabe, prolongaciones y trenzados reprodujo con esmero, pero con imperfecciones en algunos ápices y terminaciones de letras; contrasta muy bien la caligrafía con el fondo rojo, aunque las cartelas tienen hoy fondo azul, que, a falta de análisis científicos que lo determinen, pudo haber sido repintado según los restauradores actuales, lo cual otorga especial valor a ambos dibujos. Sombrea con negro las poderosas letras y sus derivaciones sugiriendo el segundo plano de los roleos y hojarasca dibujadas a plumilla. Ahora sí copia su delicado enmarque formado por dos cintas blancas, entrelazos y lóbulos laterales, con fondo azul, perfilándolo todo con la línea roja característica del pintor. Copió, además, la versión reducida de esta inscripción, en la que los calígrafos nazaries suprimieron “yā *Allāh*” (“Oh Dios”) de la parte central, eligiendo una defectuosa reposición precedente, en la que se había cortado el epígrafe por el centro, “*Allahumma la-ka al-ḥamd dā*” (“¡Oh Dios loor a ti siem-”), y colocado boca abajo en la parte izquierda [cat. 3]. Pablo Lozano, a pesar de su ánimo corrector, creyó que se trataba de una sutileza artística nazari, y en el comentario a la lámina IV dice que “este letrero está escrito con tal primor, que puede leerse por la parte inferior y por la superior, volviendo la estampa”, y hasta copia, en grafía árabe de imprenta, la inscripción completa al derecho y al revés, extrañándose, para más *inri*, de que en la otra composición no pueda leerse nada invertido por encima. Y Murphy plagió también la citada estampa académica [Murphy (1813-1816) il. LXXXII]. En fin, Lafuente Alcántara puso después las cosas en su sitio, explicando que se trata de “una de las muchas mal llamadas restauraciones que en los tiempos pasados ha sufrido la Alhambra”, apostillando que así lo copiaron “los que hicieron los dibujos para los *Monumentos Árabes de España*” [Lafuente (1859) 109, nota a]. Modernamente se ha repuesto de manera correcta.

Entre las más hermosas réplicas de Sarabia se cuenta, sin duda, la del cuadro caligráfico que se repite a ambos lados de los arcos de entrada a las alcobas del salón de Comares, excepto en la central: un arco polilobulado alberga un caligrama arquitectónico mixto formado por la leyenda votiva “Dios provee en toda adversidad”, sustentado sobre la primera parte, “*Allāhu `udda*” (“Dios provee”), en cúfico, que se completa por arriba con “*li-kulli šadda*” (“en toda adversidad”) en cursiva y dentro de una cartela de ocho lóbulos; bajo ella, un cartucho rectangular lleva “Toda la gracia que poseéis procede de Dios” [Corán 16, 53]. En este dibujo las grafías cúfica y cursiva son buenas [cat. 12], con alguna imprecisión menor, y resaltan, siempre en dorado, con el rojo, azul y verde de los fondos. La imagen del caligrama nos sorprende por inédita, con las líneas blancas de los lóbulos del arco mayor y de los finísimos tallos de los atauriques y de las palmetas digitadas, así como con la delicada venera central con suave sombreado. Bajo ella interpreta un punto diacrítico inexistente que indujo a lecturas erróneas: Casiri leyó “*īda*” (“auxilio”), Lozano lo deja pasar (lám. XIV), y Lafuente Alcántara entiende “*īḍa*” (“refugio”) [Lafuente (1859) 116], siendo “*udda*” (“provisión”) lo correcto.

En la estampa de esta misma lámina XIV se incluyeron dos inscripciones cursivas en honor al constructor del salón de Comares, Yūsuf I, a partir del dibujo en color de Sarabia [cat. 13], una extraída de la trama epigráfico-geométrica de las esquinas del testero norte (“Gloria a nuestro señor



il. 3

Hoja de bocetos caligráficos de Comares y Leones conservada en la Real Academia de la Historia [sig. CAGR/9/7955/1(4)], 49 x 28 cm. Incluye versos de las tacas de entrada a la sala de la Barca y a las habitaciones del patio de Arrayanes, otro del poema de la sala de Dos Hermanas, otro de la fuente de los Leones, así como un lema nazari cúfico y una inscripción regia cursiva del palacio de los Leones [Martínez Núñez (2007) 133-134].

© Real Academia de la Historia.



Abū l-Ḥaṣṣāy, Dios le preste su ayuda”) y la otra de círculos dispuestos horizontalmente sobre los arcos de entrada a las alcobas del salón, menos la central, con “Dios ayude a nuestro señor Abū l-Ḥaṣṣāy”. Todavía se aprecian en la pared con nitidez los restos de azul y rojo bermellón de los fondos, pero no el dorado de las letras. Sarabia quiso mostrar, incluso, la caligrafía de los mocárabes y pintó, en plano, los frontales de dos adarajas del arranque del arco de entrada al salón de Comares, con “*al-Qudra li-Llāh*” (“la potestad es de Dios”) e “*Yumn*” (“ventura”), respectivamente; la grafía de “*Yumn*” desdoblada en espejo fue malinterpretada por los traductores de la Academia, dando Lozano por buena la lectura de Casiri, “*Lahu lahu*” (“al mismo Dios”), de todo punto inexacta. Y de esta manera la grabó Juan Barcelón, integrando ambas inscripciones en la lámina XV [cat. 96], a ambos lados del caligrama que discurre por el interior de las alcobas del propio salón de Comares, con “*al-Baqā’ li-Llāh*” (“la permanencia es de Dios”), en cúfico, y dentro del arquillo que genera, “*al-‘Izza li-Llāh*” (“la gloria es de Dios”) en pequeños caracteres cursivos.

Así es como la epigrafía del salón de Comares, del que Sarabia reprodujo también algunos hermosos alicatados [cat. 6, 7, 8, 9], quedó por primera vez representada, faltando epígrafes destacados del interior de las alcobas y de las partes altas, y sobre todo alguna referencia a la *sūrat al-mulk* [Corán 67], de la que Almagro Cárdenas [(1879) 34] asevera que fue él quien primero dio a conocer esta inscripción pintada en blanco sobre el arrocabe de madera del techo, que otros, supone, no se percataron de ella por su elevación. Habrá que esperar hasta que Nykl, en 1936, señale la relación existente entre el comienzo de la azora, alusivo a los siete cielos islámicos, y la estructura en siete niveles de la espectacular armadura de madera. Con posterioridad, Darío Cabanelas (1970 y 1988) relacionará ese pasaje coránico con el poema de la alcoba central y con textos de escatología musulmana para recomponer idealmente la policromía del techo y la simbología del salón, en lo que constituye uno de los estudios más reveladores de la semántica de una construcción árabe islámica.

No hay que descartar que Sarabia hiciera también copias de motivos del entorno del patio de los Arrayanes, a tenor de una hoja de bocetos caligráficos de Comares y Leones conservada en Real Academia de la Historia [Martínez Núñez (2007) 133-134] (il. 3), en la que se incluyen versos de

las dos casidas de Ibn Zamrak talladas en las tacas de mármol del arco de entrada a la sala de la Barca, de cuyos zócalos de cerámica sacó réplicas Sarabia [cat. 10], así como un boceto del comienzo del poema piadoso “!Oh mi certidumbre y mi esperanza! Tú eres el amparo, tú el Protector”, con la misma cursiva con que aparece en las tacas de las habitaciones laterales del patio de los Arrayanes, donde después se hicieron deficientes restauraciones.

Para el Jardín Feliz (palacio de los Leones), nuestro pintor granadino siguió un procedimiento similar al de Comares, copiando los dos cuadros caligráficos concatenados que circundaban la galería del patio de los Leones, de los que no queda más que un largo fragmento en el muro sur: el mayor, grabado en la lámina XII [cat. 93] pero del que no tenemos el dibujo a color, lleva la expresión cúfica “Loor a Dios por el beneficio del islam”, dentro de un rectángulo de flancos polilobulados, con algunas letras y ápices de trazado perfectible en la copia, que crean un arco lobulado central con “árbol de la vida” en su interior, y en el que los trenzados y formas vegetales muestran bien la complejidad del original. Con él enlaza el otro cuadro, compuesto en una cartela circular polilobulada e inscrita en dos cuadrados girados que forman una estrella de ocho puntas, en cuyas cuatro esquinas lleva un pequeño escudo liso, y en el centro la inscripción cursiva “Gloria a nuestro señor / el sultán Abū ‘Abd Allāh / al-Ganī bi-llāh” [Muḥammad V], en tres líneas, con vocalización, *hā’* como signo de final y algún ataurique ornamental [cat. 28]. La caligrafía, en dorado, es solvente y ajustada al original, pero la eliminación de la lacería exterior crea un excesivo vacío azul; el resto de la policromía, novedosa para la mirada actual, sugiere cómo pudo ser el fondo rojo y los atauriques dorados con trazos azules que rodean la inscripción, así como el verde de los campos laterales, si bien es más dudoso que los escudos fueran simplemente en blanco.

Y como en Comares, aquí copió el cuadro caligráfico meta-arquitectónico que flanquea, sobre los zócalos de azulejo, las entradas a las dos *qubbas* del Jardín Feliz, las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes [cat. 36], que tiene por base un caligrama del lema nazarí en cúfico, con “*Baraka*” (“bendición”) sobre él, e “*Yumn*” (“ventura”) desdoblada en espejo hacia la izquierda en las albanegas, ambas también en cúfico. Dentro del triple arco de palmas imbricadas, que Sarabia pinta en rojo claro, la caligrafía y los atauriques laterales en dorado contrastan con el fondo azul y con las hojas digitadas en blanco y azul del arco central, en tanto la mitad superior lleva fondo rojo bermellón. La lámina fue grabada por Manuel Monfort (lám. X) con una extraña lectura de Casiri, corregida por Lozano como veremos, y se añadieron los fragmentos del cuadro caligráfico equivalente que adorna la entrada al mirador de Lindaraja [cat. 37], del que, con criterio ecléctico, de difícil explicación, Sarabia copió sólo los tres arcos lobulados centrales, con la albanega izquierda invadiendo el alfiz por arriba, más la pequeña cartela con “Gloria a nuestro señor Abū ‘Abd Allāh” en cursiva y una estrella de ocho puntas trasladada de las orlas del poema de la sala de Dos Hermanas.

Mención especial requiere la excelente copia de la parte superior del zócalo izquierdo del arco de entrada al mirador de Lindaraja [cat. 38], con uno de los pocos ejemplos conservados en la Alhambra de caligrafía en alicatado, que no dejó escapar Sarabia. La inscripción, en cursiva negra recortada sobre fondo blanco, dice “El auxilio divino, el dominio y la clara victoria sean para nuestro señor Abū ‘Abd Allāh, príncipe de los musulmanes”, cuyos encabalgamientos, vocales y atauriques reproduce el pintor con una gran exactitud, no extensiva a la lacería inferior, en la que sustituye tres zafates naranjas por azules (en el centro y laterales), aunque se atiene en general al colorido



il. 4, 5 y 6

Tres hojas con los versos 9, 15 y 16 de la sala de Dos Hermanas conservadas en la Real Academia de la Historia, 1761(?).

Il. 4 y 5: 37,5 x 29,6 cm;

il. 6: 38,3 x 30,9 cm. Las tres incluyen la lectura en árabe y su traducción latina en la parte superior derecha y dos de ellas, las ilustraciones 4 y la 5, el mismo número que llevan los dibujos correspondientes de Sarabia (nº 42 y 43) anotado en la esquina superior izquierda [Martínez Núñez (2007) 131-132].

© Real Academia de la Historia.

original. También se conserva el dibujo [cat. 39] de la inscripción del alicatado compañero, con “Gloria a nuestro señor el sultán Abū ‘Abd Allāh, hijo de nuestro señor el sultán Abū l-Ḥayyāy”, más los dos lemas laterales, por lo cual sirve de documento que atestigua cómo fue el original, hoy con la esquina superior derecha arruinada.

Del eje poético que Ibn Zamrak compuso para el Jardín Feliz, Sarabia copió al menos tres versos del poema desdoblado en las dos jambas del arco de entrada al mirador de Lindaraja, pero no, que sepamos, el poema del propio mirador, en el que éste se describe como solio de Muḥammad V “desde el que contempla la capital del reino”. El verso de la cartela horizontal de la jamba derecha [cat. 31], “Quien me ve cree que, como mis congéneres, me dirijo al jarrón deseando obtenerlo”, con la grafía y atauriques en dorado sobre un fondo azul más claro que el que aún se ve en la pared, se publicó en 1804 con el verso que le sigue en la cartela descendente, “Mas quien mira y contempla mi hermosura, la percepción ocular a su imaginación engaña”, cuyo dibujo de Sarabia se perdió. Y en la lámina V [cat. 94] se grabó también, junto con dos inscripciones del patio de los Leones, el verso de la cartela horizontal de la jamba izquierda, “Es un palacio de cristal que quien lo ve cree que es un temible mar que le espanta”, alusivo al pavimento de cristal que Salomón construyó para la reina de Saba [Corán 27, 44], lo que permite pensar que Sarabia hizo más dibujos de este área.

Algo parecido debió suceder con el poema de la *qubba* mayor del Jardín Feliz (la sala de Dos Hermanas), uno de los más bellos de la Alhambra, del que el pintor copió al menos tres versos de las cartelas circulares [cat. 21, 22 y 23] y cuatro de las horizontales [cat. 24 y 25], sin que podamos asegurar si copió o no otros de los veinticuatro totales (el 24 se perdió y se sustituyó por el 7). Los siete cuadros dibujados se sitúan correlativamente en las esquinas NE y NO, faltando el número 10 para que la sucesión de ocho versos de la réplica fuese completa. Entre los cinco folios conservados en la Real Academia de la Historia [Martínez Núñez (2007) 132-133], hay tres dibujos con los versos 16, 9 y 15 de este poema pintados a la aguada, dos de ellos con los mismos números que las composiciones en color de Sarabia [cat. 42 y 43] (il. 4, 5 y 6). Casiri anotó su lectura y traducción latina en el margen derecho de cada boceto, con bastante corrección, pero con variantes y con algún error de bulto puntual, que más tarde enmendará Lafuente Alcántara [(1859) 128-130]. La

caligrafía, fidedigna a pesar de que las figuras de algunas letras y sus grosores son mejorables, y de que cambia rellenos decorativos, transmite un buen efecto gracias a la policromía, cuyos fondos todavía conservan bastante del azul oscuro original. Reproduce las cartelas circulares en una escala cercana a la real (32,5 cm) pero con la cinta lobulada que las rodea en dorado, en tanto las cartelas rectangulares, con la más bella cursiva nazarí y con los enmarques de líneas blancas, crean un efecto cromático más cercano al original, a pesar de la considerable reducción de la escala (de 156,5 ó 158 cm de la pared a 34,5 cm en sus dibujos).

Justamente del enmarque de estos versos extrajo dos buenos diseños cúficos (“Gloria permanente para su dueño” y “Soberanía eterna para su dueño”) [cat. 20], y de la orla de los cuadros caligráficos de las entradas de la sala de Dos Hermanas, “*al-Gibṭa*” (“la dicha”) [cat. 33], también en cúfico, que luego se grabaron en la lámina XIII junto con dos cartelas cursivas pintadas por Sarabia, tomadas del gran caligrama del tímpano del mirador de Lindaraja, “Loor a Dios por el beneficio del islam” y “Loor a Dios Único y, después, gracias a Dios”, cambiadas de orden respecto a la pared y, bajo ellas, “Gloria a nuestro señor Abū ‘Abd Allāh” y “Gloria a nuestro señor el sultán”, todavía visibles, pero en vertical, con el azul de fondo en la alcoba central de la sala de los Reyes. Esta lámina XIII, con las lecturas en árabe y las traducciones latina y castellana resulta una magnífica muestra de breves epígrafes cúficos y cursivos nazaríes, digna de cualquier manual de caligrafía árabe.

Sobre los rasgos caligráficos de los dos jarrones dibujados por Sarabia en 1762, diremos que el atractivo efecto que produce la réplica del Jarrón de las Gacelas [cat. 42], gracias al excelente dibujo y a la eficaz combinación de dorado, blanco, azul y negro, convive con la inscripción principal, “Ventura y prosperidad”, que discurre en cenefas de cursiva blanca y fondo dorado, y en azul en las asas y en la panza, trazada con imprecisiones caligráficas que propiciaron lecturas equivocadas en las anotaciones de Casiri, que Lozano no pudo solventar, además de con la rigidez de diversos ornamentos (muchos estropeados por el corrido del esmalte en el original del Museo de la Alhambra), sobre todo las dos gacelas centrales, menos esbeltas que en el modelo, y demasiado afrontadas y ornadas. El Jarrón de la Banda o de los Escudos, cuya forma y decoración sólo conocemos por el dibujo de Sarabia, ya que de él sólo se conserva el gollete en la Hispanic Society de Nueva York [cat. 43], ofrece una espléndida imagen con aves entre ramas en sus asas y tres escudos nazaríes rodeados de inscripciones, pero garabateadas hasta no poderse casi ni intuir su lectura. Al ver los jarrones en Granada, José de Hermosilla se sorprendió de las libertades reconstitutivas que Sarabia se tomó: “les falta un asa a cada uno, y el más pequeño está desbocado por un lado”, escribió [Rodríguez Ruiz (1990) 89]. Precisamente, cuando la Junta General de la Real Academia decidió mostrar los dibujos de Sarabia a Carlos III a finales de 1763, y el rey, complacido, mandó que algún académico copiase los jarrones para usarlos “de modelos en la Fábrica de Porcelana”, el elegido fue José de Hermosilla, quien en enero de 1764 entregaba los dibujos y entraba así en contacto con la labor académica granadina. Y en septiembre de 1766 se le puso al frente de la comisión que debería realizar las *Antigüedades Árabes de Granada y Córdoba*.

La irrupción de José de Hermosilla (1715-1776) en el proyecto, que tanto molestó a Sarabia, se tradujo en un cambio de perspectiva del mismo y afectó no sólo a los planos y levantamientos arquitectónicos, sino también a la epigrafía. Decide mantener las composiciones caligráficas y ornamentales de Sarabia y prescindir de las arquitectónicas, salvo del citado capitel del salón de Comares, que se incluyó en la lámina XVI, letra C, de la primera parte de las *Antigüedades* [cat. 50 y cat. 75], junto a otros tres capiteles sin epigrafía y una columna del patio de los Leones, para que se apreciara el orden constructivo de la Alhambra; tanto en el dibujo que hace Hermosilla del capitel, como en el grabado de Murguía, la grafía árabe queda más desfigurada que en el original a color de Sarabia. Hermosilla, de formación neoclásica, desconocía también el árabe y su estética caligráfica. Para él, como para el pintor granadino y Lozano, el monumento fue construido por un credo falso e invasor, y sus “solados, frisos y demás zarandajas Árabes” [Rodríguez Ruiz (1992) 89] configuran un arte repetitivo e insulso, justo lo contrario de lo que expresa el embajador de Marruecos, al-Gazzāl [(1980) 194-312], quien se lamenta de que los extraordinarios palacios de la Alhambra estén intervenidos por los signos del “infiel” y celebra, admirado, su maravillosa decoración y sus espléndidas inscripciones murales. No obstante, Hermosilla analiza con detalle la Casa Real de la Alhambra con presupuestos vitruvianos y concede importancia a la ornamentación y la caligrafía, que le confieren a los edificios una fisonomía diferente a la clásica. En consonancia arquitectónica, no religiosa, con al-Gazzāl, para quien “el infiel derribó la puerta de las mansiones de los reyes junto con la *qubba* de uno de sus palacios” [al-Gazzāl (1980) 200], Hermosilla entiende, y dibuja, los cuartos de Comares y Leones como un solo palacio, que debía tener su fachada de ingreso donde se levantó el palacio de Carlos V [carta a su hermano Ignacio fechada el 19 de diciembre de 1766, Rodríguez Ruiz (1992) 79], por lo que prepara dos imágenes ficticias a modo de portada con el lema nazarí. En la que finalmente se imprimió en 1787 con el título *Antigüedades Árabes de España* [cat. 45], imaginaba esta fachada con arco de herradura y un falso dintel con lema nazarí típico de trazos dubitativos, tomado, dice el propio arquitecto, de la puerta de los Siete Suelos, a la que dedica otro dibujo específico [cat. 58], que llama “Plano y Elevación de la Puerta principal de la fortaleza de la Alhambra” (destruida por los franceses en 1812), construcción que para Hermosilla es lo único de la Alhambra, junto con la fuente de los Leones, que se salva de la monotonía artística árabe. En vez de una inscripción fundacional o regia, como en las puertas de la Justicia y del Vino, de cuyas inscripciones da cuenta al-Gazzāl, Hermosilla coloca aquí dos grandes lemas nazaríes típicos, el de la derecha deteriorado, aumentando la sensación de vestigio, y coloca el signo de la llave en la clave, a diferencia también de las citadas puertas. Esta imagen fue emulada en obras posteriores, como la de Murphy, y en la parte arquitectónica de la misma se basó la reconstrucción de mediados del siglo XX, que prescindió del lema y la llave.

De especial interés es el trabajo que Hermosilla dedica a la planta, alzado e inscripción de la fuente de los Leones que, por una parte, dibuja geométricamente vista desde arriba y de frente [cat. 57], incluyendo el cuerpo superior, que luego se desmontó, y, por otra, representa a los leones de manera naturalista y sin el hieratismo y los rasgos diferenciadores que tienen en el original, es decir, con la misma inexactitud que achaca a Sarabia. Aquí se conforma con insinuar los trazos caligráficos del poema, cuya réplica añade en cuatro dibujos suplementarios, copiándolo al completo,

con lo que pone broche de oro a la colección epigráfica de esta parte de la Casa Real, y nos deja la primera reproducción visual de este señalado poema. Para hacerla, pudo haber contado con las indicaciones de al-Gazzāl, de quien no se despegó durante los tres días que dedicó el embajador a visitar la Alhambra. En la carta que envía a su hermano Ignacio dándole detalles sobre la admiración de al-Gazzāl por el monumento, dice que “la inscripción de la fuente de los Leones también la estimó mucho, la copió, la midió y le hizo muchas carocas, y aunque ya tengo Yo hecho su plano y elevación en grande, –añade Hermosilla– llevará también emprontada la otra Inscripción, como las demás que dejo echo”, es decir, “no como quiero sino estampadas por las mismas originales en pedazos de papel del mismo tamaño” [carta de José de Hermosilla a su hermano Ignacio del 19 de diciembre de 1766]. En el texto de su viaje, al-Gazzāl [(1980) 203] describe la fuente sostenida por “doce leones por cuyas bocas mana el agua a través de una acequia de mármol circular existente en la taza, con la que se une el cauce de las aguas provenientes de las tazas que hay en las puertas de la *qubba*”, pero no aparece el poema, aunque sí diez versos del poema de la sala de Dos Hermanas, debido seguramente a las deficiencias de los manuscritos conservados. En cualquier caso, Hermosilla dibujó el poema de la fuente de los Leones en cuatro composiciones de tres versos con bastante fidelidad, pero alterando el verso 4 con el 7 y, como sucede en las réplicas de Sarabia, el desconocimiento del idioma y de la caligrafía árabes le hacen no rematar bien la forma de algunas letras y palabras, y representa igualmente los atauriques de modo más “griego” que “árabe”. En el grabado de las tres láminas (con cuatro, cinco y tres versos, respectivamente), ejecutado con precisión por Juan Moreno con el fondo más oscuro en realce de la caligrafía, se incluyó la lectura árabe de los ocho primeros versos y la traducción sólo de los tres primeros.

Hermosilla comenta en la misma carta que vio con al-Gazzāl lo que creyó “un sepulcro árabe” en la torre del Agua, pero que el embajador le aseguró que era “un pilar de agua”, del que llamaron su atención las figuras de “venados, conejos, leones, zorros”, cuya “inscripción está muy gastada y apenas la pudo leer [el embajador marroquí]”, agregando que “lo copió y la inscripción se emprontará y los árabes madritenses dirán lo que es”, en referencia a Casiri y a sus compañeros maronitas sirios; naturalmente, se trata de la llamada pila de Badis (Museo de la Alhambra), de cuya inscripción no hay rastro en las *Antigüedades*, pero sí en la ilustración LXXXVIII de Murphy, donde reproduce –a la manera de sus antecesores de la Academia de San Fernando–, un lateral zoomórfico de la pila, que considera realizado “en un estilo muy honroso para el artista árabe”. Atento a todo lo que le explica al-Gazzāl, Hermosilla anota también que el embajador le desmintió la idea que circulaba sobre que las tacas sirvieran para poner “las chinelas”, pues las inscripciones con el nombre de Dios impedían colocar allí calzados, pero que no sabía que uso tenían, por lo que el arquitecto conjetura que podrían ser “confesionarios” (carta a Ignacio Hermosilla del 19 de diciembre de 1766) [Rodríguez Ruiz (1992) 269]. De la lectura de los poemas que decoran muchas de ellas, los epigrafistas posteriores deducirán fácilmente que albergaban jarrones de agua, que los poetas de la Alhambra presentaban como símbolo de la dadivosidad del soberano [García Gómez (1985) 50-59].

Otra aportación de la comisión de Hermosilla, esta vez con dibujos de Juan de Villanueva [cat. 66, 67 y 72], que copia adecuadamente la grafía cursiva y los adornos, y son bien grabados por Juan Minguet (lám. IX) con la lectura árabe añadida alrededor, es la reproducción de lo que

il. 7 (a, b)  
 Impostas del *mihrāb* de  
 la mezquita de Córdoba,  
 cuya inscripción  
 fundacional fue copiada  
 por José de Hermosilla.



consideraron “dos mesas árabes”, en realidad dos lápidas funerarias nazaríes que los académicos encontraron allí transformadas en mesas, con cenefas geométricas y epigráficas perimetrales y un rectángulo liso central, reservado para colocar sobre él una *maqabriya*. Una de las lápidas [cat. 66] se exhibe aún en el Museo de la Alhambra [Arte islámico (1995) 413-414], y lleva grabada la célebre aleya de la luz [Corán 24, 35], seguida de Corán 40, 65 y Corán 33, 56. La otra lápida, de paradero desconocido, tiene una esquina rota e incluye la aleya del Trono [Corán 2, 256], lectura que Lozano restituyó sin dificultad “por ser del Alcorán”.

Punto y aparte merece la reducida, pero significativa, intervención epigráfica de José de Hermosilla, y de las *Antigüedades*, en la mezquita de Córdoba, que creemos inaugural de los estudios epigráficos sobre el excepcional monumento omeya. El arquitecto vio allí un edificio deslavazado, mezcla de romano, gótico y árabe y, por consiguiente, único en Europa, que representa arquitectónicamente, pero sin renunciar a la llamada que su rica epigrafía le hace, como no podía ser de otro modo en un edificio árabe opulento: “Doy separados los [adornos] Árabes que se reducen â inscripciones en varios sitios del templo, y se comprenden en las Láminas 5.6.7. y 8. Obligome al ímprobo trabajo de dibuxarlas, el deseo, de que traducidas puedan fixar alguna época importante para la historia del Templo, y aún para la general de la Nación. Aún sin este estímulo las hubiera copiado porque he notado una grandísima diferencia en la figura de estos caracteres respecto de los de Granada: Y era justo ponerlo todo como existe al examen è indagación de los Doctos en esta materia” [Rodríguez Ruiz (1992) 278]. A la razón del conocimiento histórico se suma, lo que es más significativo, la singularidad estética de la caligrafía cordobesa, cuya diferencia formal con la granadina llama la atención del arquitecto y desea dejar constancia de ella. Realizó también la copia “estampándolas” [carta a su hermano del 25 de marzo de 1767], esto es, calcándolas y luego reduciéndolas a escala. Del nutrido programa epigráfico de la *maqşûra*, seleccionó la inscripción fundacional que comienza por las dos impostas del *mihrāb* [cat. 71], con tres bandas de cúfico califal dorado sobre fondo rojo (il. 7 a, b), en las que, tras la *Basmala* y la característica invitación a la oración de Corán 2, 238, se menciona al califa constructor al-Ḥakam al-Mustansir bi-LLāh, a su liberto y *ḥāyib* Ya‘far ibn ‘Abd al-Raḥmān (imposta izquierda) y se cierra con la data de construcción, el mes de *ḍū l-ḥij̣ya* de 354 (28 de noviembre - 27 de diciembre de 965). Continuó con el epígrafe, también fundacional (il. 8), que discurre justo por encima del zócalo de mármol blanco



del interior del *miḥrāb* [cat. 68], en el que se menciona, en cúfico dorado, que el mismo califa, al-Ḥakam II, mandó construir el *miḥrāb* y que su construcción y revestimiento de mármol se concluyó bajo la dirección de ʿĪḥāf y con la supervisión de Muḥammad ibn Tamlīḥ, Aḥmad ibn Naṣr, Jald ibn Ḥāšim, sus jefes de policía, y del *kātib* (secretario) Muṭarrif ibn ʿAbd al-Raḥmān, en la misma fecha antes citada, y se remata con *Corán* 31, 22. Añadió asimismo la inscripción que va un poco más arriba, en la cornisa saliente del interior del *miḥrāb*, con *Corán* 5, 5-6 [cat. 69], sobre el ritual de la ablución previa al rezo, y también la banda más ancha en la base de la cúpula del interior del *miḥrāb* con forma de venera, que lleva *Corán* 3, 102-103, pasaje en que Dios se dirige a los creyentes y les recuerda que Él los libró del infierno. El dibujo tiene señales a lápiz separando las palabras, menos el de las dos impostas, lo que hubo de realizar un conocedor del idioma, probablemente para orientarse en la lectura del cúfico “casi cuadrado” cordobés, como lo llama Lozano, o quizá también en previsión de que el grabador tuviera que recomponer las series epigráficas, lo que ocurrió en alguna lámina. La copia de los epígrafes se adecua al original e incluye los atauriques trifoliados que adornan la banda epigráfica superior, pero el desconocimiento de esta caligrafía hace que Hermosilla curve con frecuencia muchas verticales y que no capte el perfil propio de ciertas letras y de sus ápices, como pasaba en las réplicas de Sarabia, y aún más. Esto, y sobre todo el no ayudarse de documentación complementaria, contribuyó a que la lectura árabe añadida en las láminas XXVI y XXVIII de la segunda parte [Rodríguez Ruiz (1992) 255 y 259] contenga variantes en los nombres de los personajes que intervinieron en la dirección de las obras del *miḥrāb*, de quienes tenemos noticias por diversas fuentes andalusíes, desconocidas entonces por los académicos [Ocaña (1988-1990) 11].

#### LA CONTRIBUCIÓN FILOLÓGICA DE CASIRI Y LOZANO A LAS ANTIGÜEDADES ÁRABES

No está de más recordar que la recopilación, dudas y divergencias sobre las inscripciones de la Alhambra se remonta a los autores nazaríes de las mismas, ya que Ibn al-Jaṭīb copió epitafios y poemas epigráficos, suyos y de su maestro Ibn al-ʿĀyṣ, indicando su ubicación, y corrigió otros de su discípulo Ibn Zamrak; el sultán-poeta Yūsuf III, al reunir la poesía de Ibn Zamrak, copió y situó, ayudándose de “un barrador” y de la lectura *in situ*, los principales programas poéticos murales del monumento; y su poeta áulico, Ibn Furkūn, agrupó en su *dīwān* la poesía que preparó para estancias de este sultán, hoy desaparecidas. En época cristiana, con el consiguiente cambio de perspectiva y con necesidad de traducción, los romanceadores del Cabildo de Granada, cuerpo creado por los Reyes Católicos en 1501, realizaron en 1556 una versión castellana de epígrafes del monumento, que llegó a ser consultada por los académicos de las *Antigüedades*, pero que luego se perdió. Alonso del Castillo, miembro de dicho cuerpo, hizo en 1564 su célebre versión de poemas, letreros fundacionales y lápidas funerarias, hasta que la Real Academia de San Fernando acometió, dos siglos más tarde, este innovador proyecto ilustrado, en el que une por primera vez lo artístico a lo filológico, incluyendo nuevos epígrafes votivos, piadosos y regios.

La tarea de lectura e interpretación recae desde el principio en el clérigo maronita Mijāʿil Garziah al-Gazirī, Miguel Casiri en castellano (Trípoli, actual Líbano, 1710 - Madrid, 1790), con formación teológica y profesor de árabe, siríaco, hebreo y caldeo, recién afincado en Madrid tras conocer en Roma a Francisco Rávago, jesuita y confesor de Felipe V. En 1748 se le nombra traductor



il. 8  
Vista del interior del *miḥrāb* de la mezquita de Córdoba en la que se aprecian las tres cenefas en cúfico califal cordobés que reprodujo José de Hermosilla.

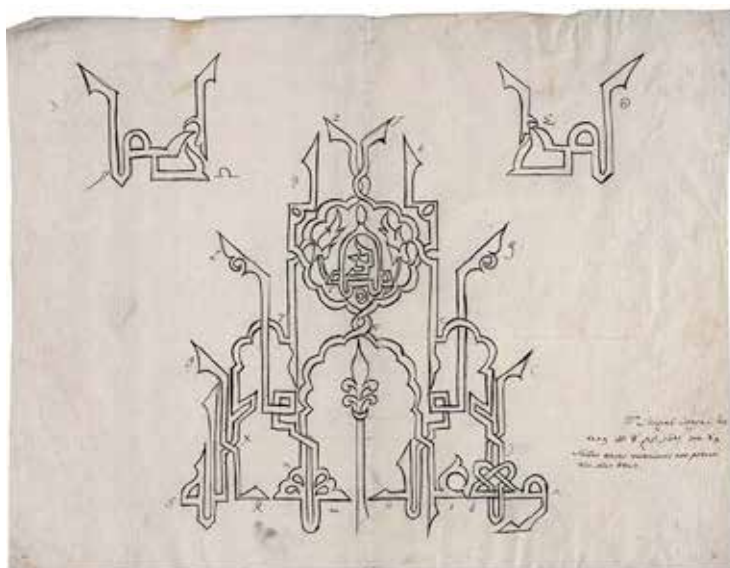




il. 9  
Hoja con reproducciones de inscripciones, traducciones y anotaciones de Casiri conservada en la Real Academia de la Historia, 1761 [sig. 9-4128.37.12], 31 x 21,5 cm. Encabezamiento: “Copias de dibujos de inscripciones de oro y colores entretejidas con diversas molduras de la Alhambra de Granada, malsacadas por mi propia memoria”. Con trazo tosco y dubitativo copia arriba el verso 11 del poema de la sala de Dos Hermanas y, debajo, un epígrafe regio en cúfico de la orla de dicho poema [Martínez Núñez (2007) 130].  
© Real Academia de la Historia.

de lenguas orientales en la Biblioteca Real y miembro de la Real Academia de la Historia, en la que, con ayuda de su discípulo de árabe y académico Pedro Ramírez Campomanes, y de otros maronitas sirio-libaneses, se dedica a la traducción de documentos árabes andalusíes, especialmente numismáticos y arqueológicos, a la vez que confecciona la *Biblioteca Árabe-Hispana Escorialensis* (1760), primer catálogo de manuscritos árabes de la Biblioteca del Escorial, biblioteca de la que será también su director, además de un *Diccionario de voces árabigas usadas en España* (1773), de la *Historia de los árabes del Arzobispo D. Rodrigo* y de otros estudios y publicaciones, en los que se utilizan tipos de imprenta árabes recién importados, como se hará en el estudio introductorio de las *Antigüedades*. A todo ello se suman sus misiones de traductor de la corona [Feria (2007)] y la versión de las inscripciones árabes de Sevilla, dentro de un exigente proyecto apoyado por Jovellanos, para el que Casiri presentó en 1769 la traducción con comentarios de noventa y seis epígrafes del Alcázar Real. En medio de este intenso trabajo, ponderado por sus allegados y mecenas, Casiri tuvo que interpretar, y a veces hasta volver a dibujar de memoria, los dibujos de Sarabia que fueron llegando desde Granada. Todas estas ocupaciones, y las dificultades que encontró para interpretar los dibujos, hicieron que no entregara sus traducciones hasta 1775, lo que contribuyó al retraso de la edición de las *Antigüedades*. Finalmente, la Academia le recompensó por ello, en 1782, con una “caja de oro” y con el compromiso de utilizar su trabajo “quando se tratase de la corrección y continuación de esta obra” (*Acta de la Junta Particular*, 5 de febrero de 1782) [Rodríguez Ruiz (1992) 134, nota 14].

Sin embargo, de su aportación a las *Antigüedades* sólo nos han llegado algunos folios sueltos y los epígrafes impresos que revisó Lozano. El informe presentado por Casiri en septiembre de 1761, a partir de la copia de seis inscripciones árabes que la Real Academia de Bellas Artes envió a la de la Historia, junto con el cuaderno de los “romanceadores del Cabildo granadino” [Cabanelas (1965) 25-36], desapareció, a excepción de dos páginas con dibujos toscos, lecturas en árabe y traducciones, y de un cuadernillo de cinco folios que parecen contener los seis dibujos mencionados. Para su labor, Casiri sólo pudo consultar los dibujos de Sarabia, que considera buenos, y el cuaderno de los romanceadores granadinos de 1556, con inscripciones “mal sacadas”, a su parecer, pero no el manuscrito de Alonso del Castillo, ni los divanes de los poetas nazaries y otras fuentes árabes, que tampoco conoció Lozano, y que se irán difundiendo a lo largo del siglo XIX y, sobre todo, en la segunda mitad del XX. De ahí que dejara versiones dubitativas y erróneas, y epígrafes sin traducir. De lo conocido, perduran rasgos destacables, como su traducción de la palabra “*Allāh*” por “Dios”, en lo que le sigue Lozano y otros muchos arabistas, pero no todos, y la versión del lema nazari, “No hay vencedor sino Dios” [Martínez Núñez (2007) 131], todavía usual, como lo es la elegida por Lozano, “Sólo Dios es vencedor”. En otros casos, la falta de contexto hace a Casiri optar por versiones más discutibles, como en la fórmula cúfica “*al-Mulk al-dā'im li-ṣāḥibi-hi*” [cat. 20], que él mismo bosqueja, e interpreta por “el Reyno perpetuo al verdadero Dominante [i.e. Dios]”, al entender que “*li-ṣāḥibi-hi*” (“para su dueño”) se refiere a Dios (il. 9), idea que mantienen Lozano y otros epigrafistas, inducidos porque la expresión calca otras dirigidas a Dios, aunque su uso en numerosas otras obras de arte permite interpretarla como una alusión al soberano, quien con frecuencia asume atributos paralelos a los divinos. Casiri duda también al leer los reiterados epígrafes cursivos que comienzan por “*Izz li-mawlā-nā al-sultān...*” (“Gloria a nuestro señor el sultán...”) [cat. 34], que sustituye por



il. 10

Dibujo del caligrama arquitectónico que adorna las jambas de las puertas de entrada a las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes, conservado en la Real Academia de la Historia, 1761 (?) [sig. 9-6119-3], 41 x 31,5 cm. En la parte inferior derecha, lectura errónea dada por Casiri, después corregida por Lozano al comentar la lám. X de las *Antigüedades Árabes* [Martínez Núñez (2007) 131].

© Real Academia de la Historia.

“*an mawlā-nā*” y traduce “por orden de nuestro señor el sultán”, si bien en otro de los folios de la Real Academia de la Historia, con la anotación “En Granada”, lee y traduce las composiciones 30 y 44 de Sarabia [cat. 37 y cat. 30] de manera correcta: “Gloria domino nostro Abi Abd Allah”, como también son correctas en la estampa y en el comentario de Lozano.

Sus inseguras anotaciones para la lectura de los dos jarrones [cat. 42 y 43] se deben, como dijimos, a la imprecisión con que Sarabia solucionó las cenefas caligráficas, siendo curiosa su hipótesis sobre el Jarrón de las Gacelas, en el que Casiri, tras leer “*wa-lā amāl alam* [en árabe] / *Nullus timendus dolor* / No hay que temer dolor alguno”, en lugar de “*al-Yumn wa-l-iqbāl*” (“ventura y prosperidad”), añade que “parece según este lema que en este vaso se conservaba algún medicamento preservativo” (nota manuscrita adherida al dibujo cat. 42). E igualmente es peregrina su interpretación del excelente dibujo conservado en la Real Academia de la Historia [Martínez Núñez (2007) 131] con el caligrama del lema nazarí cúfico que flanquea las entradas de las salas de Dos Hermanas y Abencerrajes, que lleva esta anotación en el lado inferior derecho: “Dn Miguel Casyri lee: ‘*lā pabd yaqdar yarḥam illā Allāh waḥda-Hu*’ [en árabe] y la traducción latina ‘*Nullus servus misericors esse potere nisi solus Deus*’” (il. 10), que Lozano tuvo que corregir sin ambages (comentario a lám. X), y luego motivó que Lafuente Alcántara [(1859) 124] apostillara que Casiri no sabía leer el cúfico. También forzó Casiri en exceso las lecturas de los cantos de lápidas dibujados, quizá por Sarabia [cat. 73], y grabados por Juan Barcelón, que para Hermosilla eran restos de la fachada del palacio de la Alhambra, cantos en los que realmente no puede leerse más que una palabra en el centro de la pieza superior, “*al-‘Āfiya*” (“salud”) en cúfico; sus otras imposibles lecturas llegaron a la lámina XX, grabada por Juan Barcelón, ante lo que Lozano, poniendo límites a la interpretación con sensatez, comenta que no se trata de escritura, salvo la palabra indicada que, además, está “alto maltratada”.

Más tarde, cuando Floridablanca da órdenes, en 1786, para que se editen por fin las *Antigüedades Árabes de España*, se entregan las composiciones epigráficas al Bibliotecario Real, académico y arabista valenciano Pablo Lozano y Casella “para que las vea, y rectifique su traducción si acaso lo necesitan” [Almagro Gorbea y Maier (2012) 242-243, Rodríguez Ruiz (1992) 128], lo que lleva a cabo en la edición de la segunda parte de la publicación en 1804. En su advertencia preliminar, Lozano explica las circunstancias que rodearon la procelosa confección de la obra, incluyendo el retraso acarreado por la dificultad del trabajo al que se enfrentó Casiri y sus muchos quehaceres, y añadiendo que entre los veinticuatro dibujos de inscripciones había varias, “quizá las más difíciles”, las cúficas, sin interpretación y otras con lectura pero sin traducción. En fin, “deseosa la Academia de comunicar ya al Orbe literario unos fragmentos dignos de todo aprecio”, subraya, acordó que revisara las epigrafías una vez más y que la lectura e interpretación de las mismas fueran aparte, para ahorrar gastos, dar “mayor hermosura” a la edición y permitir los necesarios comentarios [Lozano (1804) I].

De ahí nace su estudio introductorio, que no perjudica la contemplación de las estampas, y es pionero en su género dentro del arabismo español. A la parte arquitectónica y caligráfica de las *Antigüedades*, se añade ahora un aparato crítico, histórico y filológico, que, aunque no muy aplaudido con posterioridad, sí será imitado, sobre todo en la erudición decimonónica europea. En él, Lozano expone críticamente el estado de la cuestión respecto a las inscripciones de la Alhambra, ateniéndose al doble propósito de las *Antigüedades* de preservar la memoria de las mismas y “desengañar a todo el mundo y hacer patente que las interpretaciones de las inscripciones del Palacio de la Alhambra, tanto en castellano, como en francés y en inglés, que andan por ahí impresas, son poco fieles, inexactas, y por lo común arbitrarias”, de lo que culpa a los *Paseos por Granada y sus contornos* (1764) del padre Echeverría, que “pone en castellano las inscripciones árabes de la Alhambra, tan desfiguradas y tan voluntarias, que apenas se conocen”, en lo cual no exagera, de donde fueron copiadas por Twiss, Swinburne y otros. A la vez reconoce el valor del códice de Alonso del Castillo que “se conserva en la Real Biblioteca de S. M.”, y “aunque con algunos defectillos” y traducir al castellano “con alguna libertad”, su obra “merece aprecio” por “perpetuar la memoria” de estas inscripciones, a pesar de que el propio Castillo fuese un “trugimán más docto en lengua árabe que digno de crédito”, por haber participado, junto con “el embustero Miguel de Luna”, en las falsificaciones de la Alcazaba y la torre Turpiana, de lo cual acusa también a Echeverría. De esta manera, Lozano suple las lagunas de las *Antigüedades* con extractos sistemáticos del manuscrito de Castillo, que para él se “corresponde muy bien con lo que hizo copiar la Academia”, con lo que nos ofrece una primera y amplia edición de este manuscrito, que sirvió a muchos epigrafistas posteriores y fue analizado por Darío Cabanelas (1965) y, después, por Sabīḥ Sādiq (1997), pero que todavía sigue aguardando la edición que merece.

Su “explicación de los letreros árabes [...] de la Alhambra” se abre con un prefacio histórico, de índole pareja al que luego encabeza la explicación de las estampas de la mezquita de Córdoba, en el que se remonta a los inicios de la “dominación sarracena” de Granada, aprovechando datos de la *Historia de Granada* de Ibn al-Jaṭīb, incluidos por Casiri en su citada *Biblioteca Árabe-Hispana Escurialensis*, e insiste en deslindar los letreros auténticos de la Alhambra y los falsificados de la Alcazaba, algunos de los cuales fueron dibujados también por Sarabia. Ilustra la caída de la ciudad

en “el yugo mahometano” con pasajes de fuentes árabes, y al igual que tantos epigrafistas posteriores, discute la posible etimología de “Alhambra” y menciona los principales sultanes constructores del monumento, otorgando a las *Antigüedades* el contenido histórico que buscó desde un principio, a través de las inscripciones, la numismática y las crónicas de Ibn al-Jaṭīb, el padre Mariana y Mármol Carvajal. Y dirige el punto de mira, como es obvio, hacia el fundador de la dinastía nazarí y a su sobrenombre “*Elgaleb Billah*” (“Vencedor por Dios”), por ser un “título tan repetido en los letreros árabes, que también ocupó lugar en las monedas que reynando él se acuñaron, y en las de sus sucesores”, lo que ilustra con la estampa de una moneda de oro del Museo de la Real Biblioteca, acompañada de la lectura árabe en imprenta y de la traducción, trayendo así a primer plano la tradición numismática de la Academia y el intransferible valor de las acuñaciones para el conocimiento de la historia arábiga de la nación.

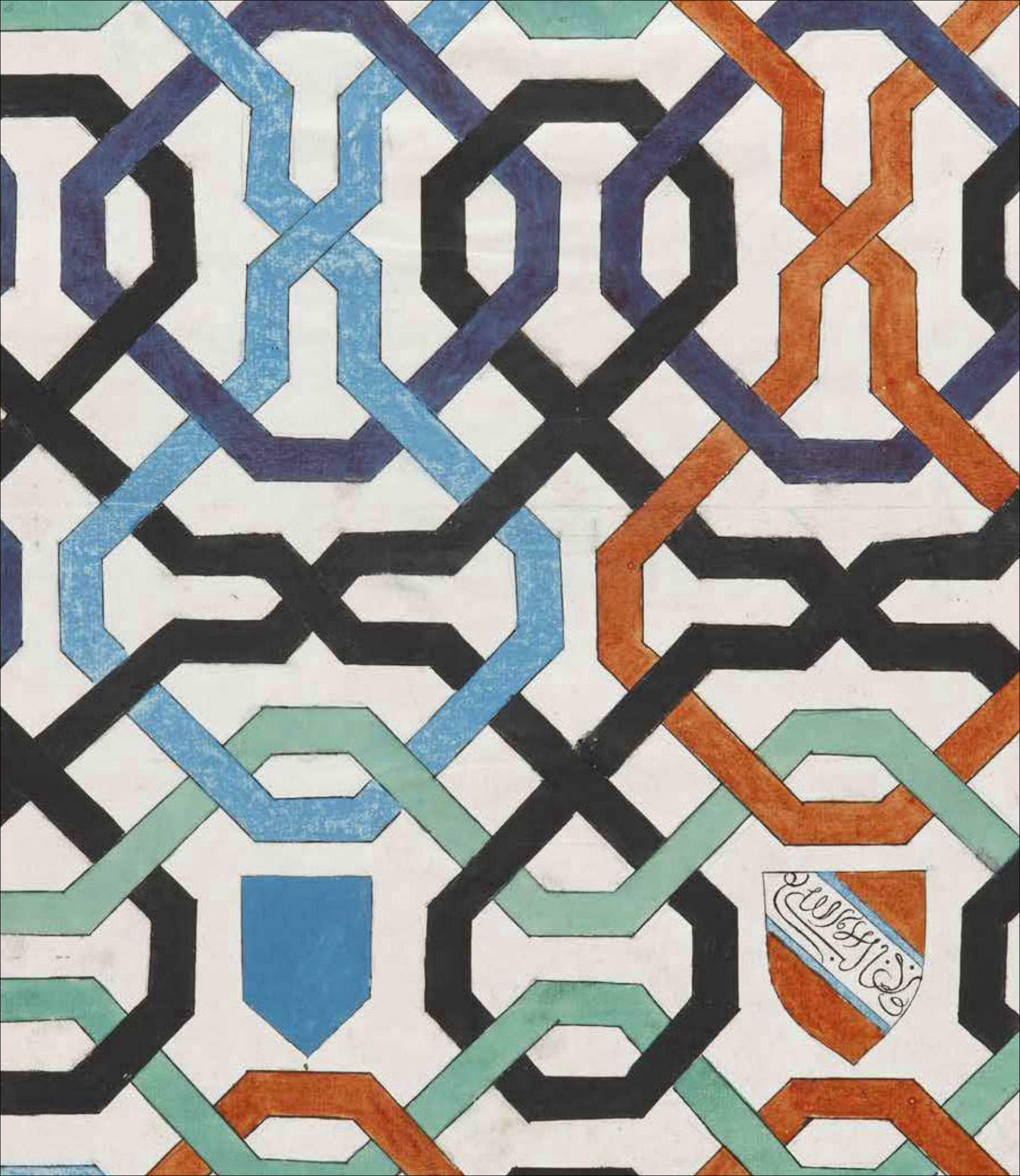
En este sentido, el manuscrito de Alonso del Castillo le permite rescatar epígrafes de contenido histórico ausentes en las láminas, en concreto la inscripción de la puerta de la Justicia, ya mencionada por el padre Mariana [Juan de Mariana, *Historiae de rebus Hispaniae*, Toledo: Pedro Rodríguez, 1592], añadiendo precisiones filológicas y culturales relativas a la natividad de Mahoma, en cuya festividad del año 749 dice la inscripción que fue concluida la puerta, detalle en el que se extiende en explicaciones histórico-islamológicas, generalmente prescindibles, sacadas de repertorios castellanos, de arabistas europeos dieciochescos y de fuentes árabes estudiadas por Casiri. Y se fija sucintamente en los dos sultanes aludidos en el epígrafe, Yūsuf I y su antecesor Ismāʿīl I, como informará de los monarcas a los que corresponden los epitafios recogidos por Castillo.

En el comentario de las estampas caligráficas de la Alhambra, que nunca contrastó en el monumento, y cuyas inscripciones creyó más deterioradas que lo que están incluso en la actualidad, tampoco aporta más referencias topográficas que las que vienen en el manuscrito de Alonso del Castillo a propósito de los poemas. Corrige con acierto, eso sí, como adelantamos, diversas lecturas de Casiri (véase el ejemplar de las *Antigüedades* propiedad del coleccionista Carlos Sánchez), pero no otras. Añade lecturas y traducciones que faltaban, y prolijos comentarios, unas veces pertinentes y otras erróneos, de los que no escapa ni siquiera el texto de Castillo. Sirva a título de ejemplo la disquisición sobre la Meca y Medina que emprende al comentar la lámina VI, con los tres primeros versos del poema de la fuente de los Leones, sólo por confundir “*al-ḥusn*” (“la belleza”), palabra mal dibujada por Hermosilla, con “*al-ḥaramayn*” (“los dos santuarios de Arabia citados”!). La fuente Alcántara [(1859) 121-122] ofrecerá después una lectura y traducción correctas del poema, apoyándose en la buena que ya dio Castillo y en la recién aportada por Joseph Dernburg (1837), tras consultar los manuscritos de *Nafḥ al-Ṭīb* y *Azhār al-riyāḍ* de al-Maqqarī [Bibliothèque nationale de France, París, n. 1886 y 2106], lo que le permitió mejorar las lecturas de Castillo, Lozano y Shakespear, y establecer la autoría de Ibn Zamrak para dicho poema. Con todos estos datos, Darío Cabanelas y Fernández-Puertas, y los dibujos de López Reche, ofrecerán una lectura, traducción e imagen muy precisa del poema y de la decoración de la fuente [Cabanelas y Fernández-Puertas (1979-1981) 4-88], representativa ya de los estudios epigráficos contemporáneos que, por desgracia, no se han hecho extensivos a la totalidad del monumento. Lozano añadió finalmente, a modo de apéndice, los poemas copiados y traducidos por Castillo de las tacas de entrada a la sala de la Barca, los de las alhacenas que hubo en esta misma sala, los de las tacas a la entrada del salón de

Comares, el de la alcoba central del trono, sí reproducido por los académicos, y los cinco poemas que todavía perviven del eje poético del Jardín Feliz (mirador de Lindaraja, entrada al mismo, sala de Dos Hermanas y fuente de los Leones), con texto árabe y traducción de Castillo. En el comentario a la lámina XVIII con versos del poema de Ibn Zamrak de la sala de Dos Hermanas, paradigma para García Gómez de la más bella edición poética existente, la de los poemas de la Alhambra, Lozano se queja de que los “ramos y flores” dificultan la lectura, da una métrica silábica no árabe, y advierte acertadamente de que los versos acaban “con la letra *hāʾ*, que es signo, aunque no muy frecuente, de estar completa la oración”. Este detalle caligráfico, en realidad muy extendido en el monumento y en la caligrafía árabe, sigue recibiendo en la actualidad interpretaciones fuera de lugar. Más tarde, los estudiosos dejarán de ver un inconveniente en el fondo de atauriques, reconocerán la métrica árabe (metro “*ṭawīl*”, rima “*īyā*”), establecerán la autoría de Ibn Zamrak y otros detalles sobre la composición de éste y otros poemas, gracias a las fuentes andalusíes que no han dejado de aparecer hasta el presente, aunque persistirán las naturales controversias interpretativas.

En las obras decimonónicas que siguen la estela de las *Antigüedades* se insertarán pronto estudios y traducciones epigráficas [Gayangos, Dernburg...], a la vez que otras se conformarán con la parte textual y prescindirán de la visual [Almagro Cárdenas, Lafuente Alcántara...], o recurrirán a la imagen con parquedad [Amador de los Ríos...]. Las nuevas técnicas de dibujo, grabado y representación descriptiva, incluyendo el uso de la fotografía, magistralmente aplicadas en la obra de Owen Jones (1842-1845) y en los exquisitos dibujos y estampas de los *Monumentos Arquitectónicos de España* (1852-1881), con réplicas de fidelidad fotográfica de las caligrafías murales de diferentes paramentos de la Alhambra, de la mezquita de Córdoba y de otros edificios, concebirán la epigrafía, en general, como un componente típico de la ornamentación árabe casi desligado de la significación, concepción y uso de los ámbitos arquitectónicos, y tenderán a reproducirla de manera asistemática, descontextualizada y transformando escalas y cromatismos a favor de cierto efectismo “orientalista”. Los tiempos de la fotografía en color y de la imagen cinematográfica y virtual, en los que se prescinde del conocimiento que aporta la reproducción manual y artesanal, parecen relegar aún más aquellos esfuerzos académicos del siglo XVIII al archivo de la historia, generando, sin embargo, una apreciación de esos edificios de palabras más superficial, fría y lejana, quizá, y, en todo caso, desarticulada e incompleta, ya que sigue sin asumirse la tarea soñada por los ilustrados de representar de manera fiel y significativa la ornamentación y caligrafía de nuestros monumentos árabes.





# Antigüedades Árabes de España

CATÁLOGO

Antonio Almagro Gorbea

Diego Sánchez Sarabia,  
*Fragmento de alicatado en  
la sala de las Dos Hermanas,*  
1763 [detalle de cat. 27]

## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Capitel nazari del salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1762*

*Antigüedades Árabes de España*

Capitel que soporta el arco de embocadura de la alcoba central, donde se ubicaba el sultán, en el salón de Comares. En el ábaco lleva la inscripción: “No hay dios sino Dios. Muhammad es el enviado de Dios”. En el cartucho central: “Toda la gracia que poseéis procede de Dios” [Puerta (2011) 131]. En la actualidad apenas se conserva rastro de policromía.

### CAT. 1

Sello de la Academia

Tinta negra, pan de oro, temple azul, rojo, verde, morado y aguada gris.

Papel verjurado agarbanzado claro, 470 x 347 mm

Este capitel fue dibujado de nuevo, con menos detalle, por José de Hermosilla [cat. 50 y 75]

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 53

Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [en adelante, Museo de la Academia], MA/470







## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

### *Decoración epigráfica en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763* *Antigüedades Árabes de España*

Cartucho con epigrafía en letra cúfica que adorna los cuatro ángulos del salón de Comares, justo encima de los zócalos de alicatado. “Oh Dios, loor a ti siempre, oh Dios, gracias a ti permanentemente” [Puerta (2011) 128]. Resulta curioso que el fondo del ataurique dentro del cartucho sea en el dibujo de color rojo, cuando en la realidad el fondo es azul. Es difícil saber si fue un error del autor o si ha habido cambios por causa de alguna restauración posterior.

#### CAT. 2

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“25”. Sello de la Academia

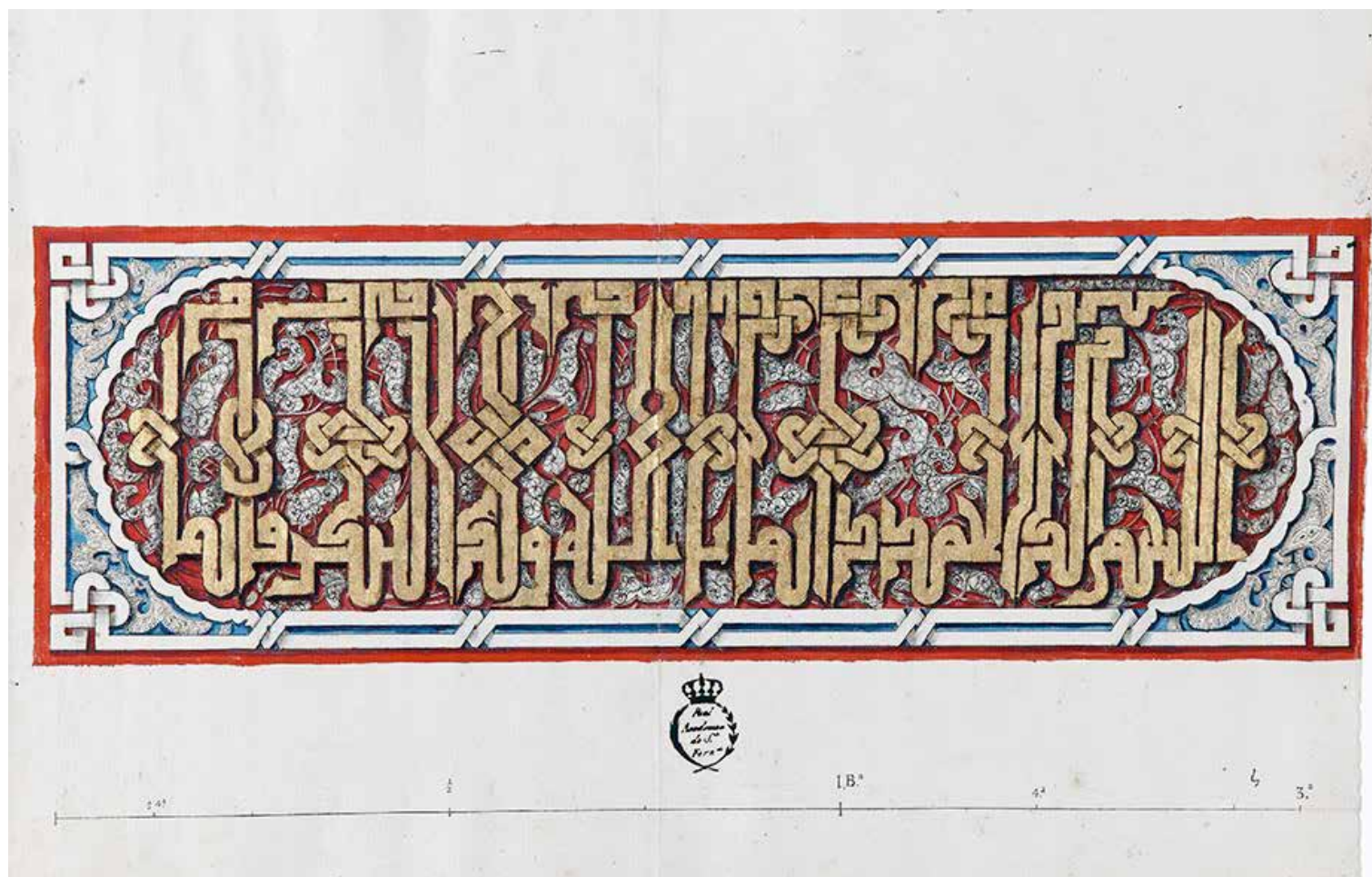
Pan de oro, tinta negra, temple azul y rojo. Papel verjurado agarbanzado claro, 345 x 472 mm

Dibujo de referencia para la composición superior de la estampa IV, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 127

Museo de la Academia, MA/481







*Decoración epigráfica, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Este dibujo resulta de especial interés pues no se halla actualmente en la Alhambra ninguna decoración semejante. Es muy parecido al anterior, ya que contiene la primera parte de aquél epígrafe, por lo que cabría considerar que se copió del mismo salón de Comares. Sin embargo, resulta anómalo al presentar en la mitad izquierda el mismo texto que en la derecha pero tras haber sufrido una rotación respecto al centro de la inscripción por lo que queda invertido, cosa que hace bastante inverosímil que sea la copia de un epígrafe original. Pudiera tratarse de una licencia o invención del autor o más bien ser la copia de una restauración mal hecha, quizás en los machones existentes entre las alcobas laterales del salón, en donde se repite un epígrafe como el del dibujo anterior, pero sin la segunda invocación a Dios. Posiblemente fuera luego eliminada del monumento. Ya advirtió Lafuente Alcántara que se trata en realidad de “una de las muchas mal llamadas restauraciones que en los tiempos pasados ha sufrido la Alhambra”. Muy seguramente alguno de los “medallones” había perdido la segunda mitad y se suplió copiando en su lugar la primera mitad, pero invertida [Lafuente (1859) 109, nota a]. En la actualidad, todas las cartelas ofrecen la inscripción completa y correcta.

CAT. 3

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“26”. Sello de la Academia

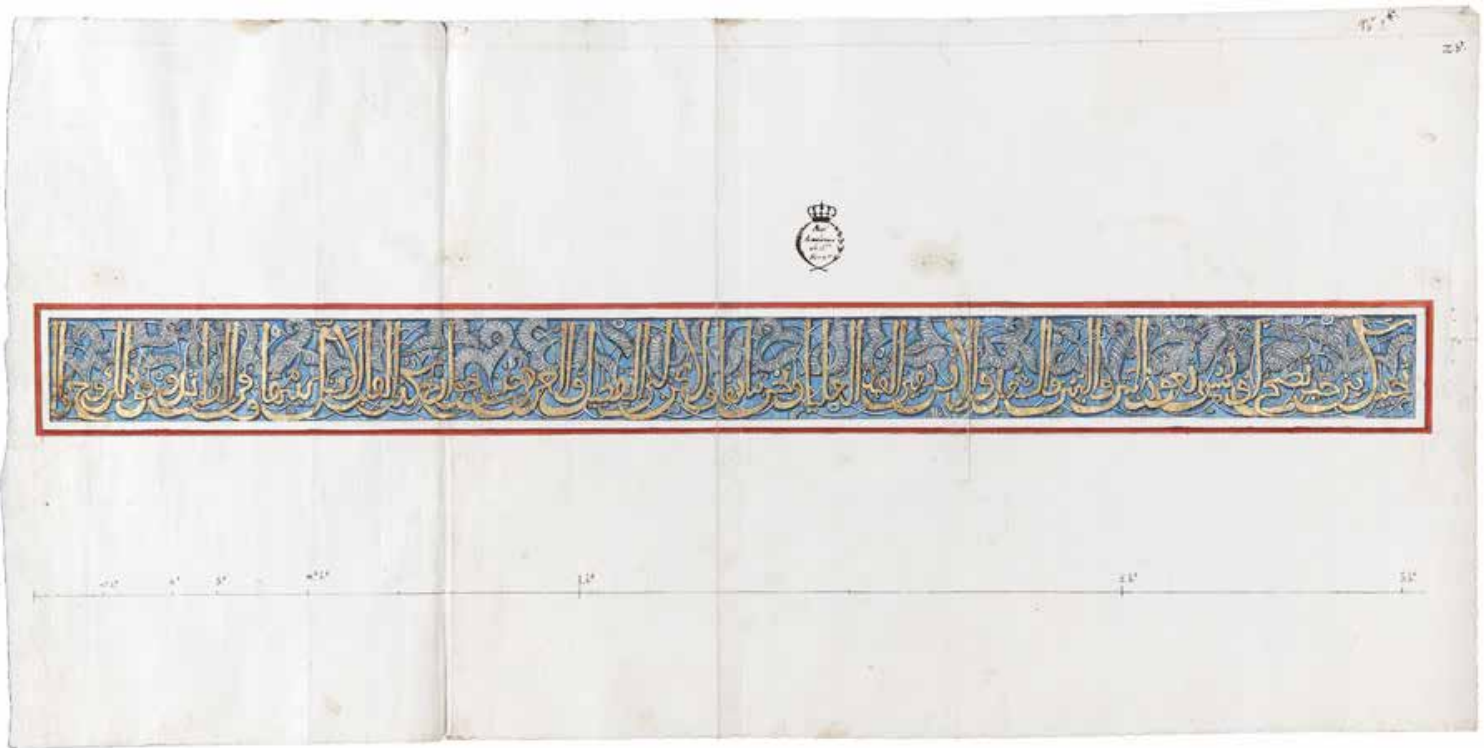
Tinta negra, temple rojo, azul y pan  
de oro. Papel verjurado agarbanzado  
claro, 350 x 473 mm

Dibujo de referencia para la composición  
inferior de la estampa IV, parte 2ª, de  
*Antigüedades Árabes de España*, grabada  
por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 129

Museo de la Academia, MA/482





DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

*Decoración epigráfica en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Inscripción situada en el lateral derecho de la alcoba central del salón de Comares. Contiene los tres primeros versos de un poema de Ibn al-Ġayyāb o de Ibn al-Jaṭīb, que describen simbólicamente el espacio en que se ubica y su función de salón del trono. “Desde mí, día y noche, te saludan bocas de buenos deseos, ventura felicidad y amabilidad. / Ella es la suprema cúpula y nosotras sus hijas, aunque el favor y la gloria en mi clase me distinguen / al ser, sin duda, el corazón y ellas los miembros, pues en el corazón la potencia del espíritu y el alma reside” [Puerta (2011) 126].

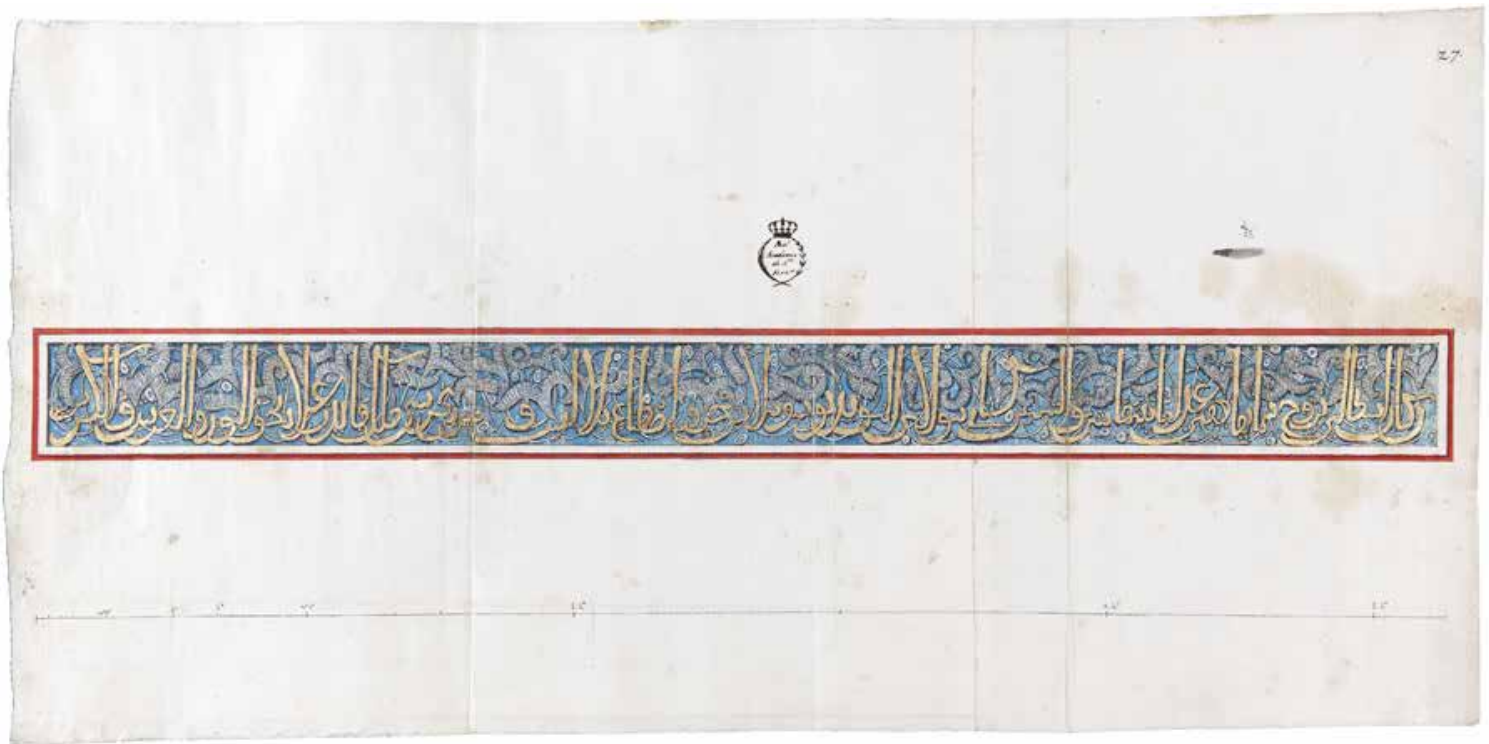
#### CAT. 4

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
 “28”. Sello de la Academia

Tinta negra, temple rojo, azul y pan  
 de oro. Papel verjurado agarbanzado  
 claro, 345 x 705 mm

Dibujo de referencia para la composición  
 central de la estampa XIX, parte 2ª, de  
*Antigüedades Árabes de España*, grabada  
 por José González  
 Museo de la Academia, MA/484





## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

*Decoración epigráfica en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Inscripción situada en el lateral izquierdo de la alcoba central del salón de Comares. Contiene los versos 4, 5 y 6 del mismo poema del dibujo anterior. “Si mis hermanas son constelaciones en su cielo [de la Cúpula] en mí, y no en ellas, recae el honor de tener el sol. / Mi señor Yūsuf, el sustentado [por Dios], me vistió con ropas de dignidad e indudable distinción, / y me convirtió en trono del reino, sustentándose su grandeza gracias a la Luz, el Asiento y el Trono” [Puerta (2011) 126].

### CAT. 5

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
 “27”. Sello de la Academia

Tinta negra, temple rojo, azul y pan de oro. Papel verjurado agarbanzado claro, 345 x 705 mm

Dibujo de referencia para la composición inferior de la estampa XIX, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por José González

Museo de la Academia, MA/483





DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Zócalo de alicatado en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Alicatado del zócalo del lado izquierdo de la alcoba central del salón de Comares, que en la actualidad aún conserva la finísima decoración floral de la estrella central de la composición. Este dibujo se relaciona con el siguiente, que representa otra zona del mismo zócalo.

CAT. 6

En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “II / 56”. Sello de la Academia. En el verso, zona superior, a la izquierda, a tinta: “esta gravado p<sup>a</sup> Nemesio Lopez” Tinta negra y temple azul, verde y ocre. Papel verjurado agarbanzado claro, 475 x 347 mm

Dibujo de referencia para la composición inferior de la estampa XXV, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Nemesio López

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 82  
Museo de la Academia, MA/488







## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Zócalo de alicatado en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Representación de otra parte del mismo zócalo del dibujo anterior, correspondiente a la alcoba central del salón de Comares.

### CAT. 7

En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “I / 53”. Arriba, en el centro, a tinta: “S”.

En el ángulo superior derecho, a tinta: “Lam<sup>a</sup> 19”. A la izquierda, a tinta: “esta gravada”. Sello de la Academia

Tinta negra y temple azul, verde y ocre.

Papel verjurado agarbanzado claro, 475 x 347 mm

Dibujo de referencia para la composición superior de la estampa XXII, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Antonio Salvador Carmona

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 77

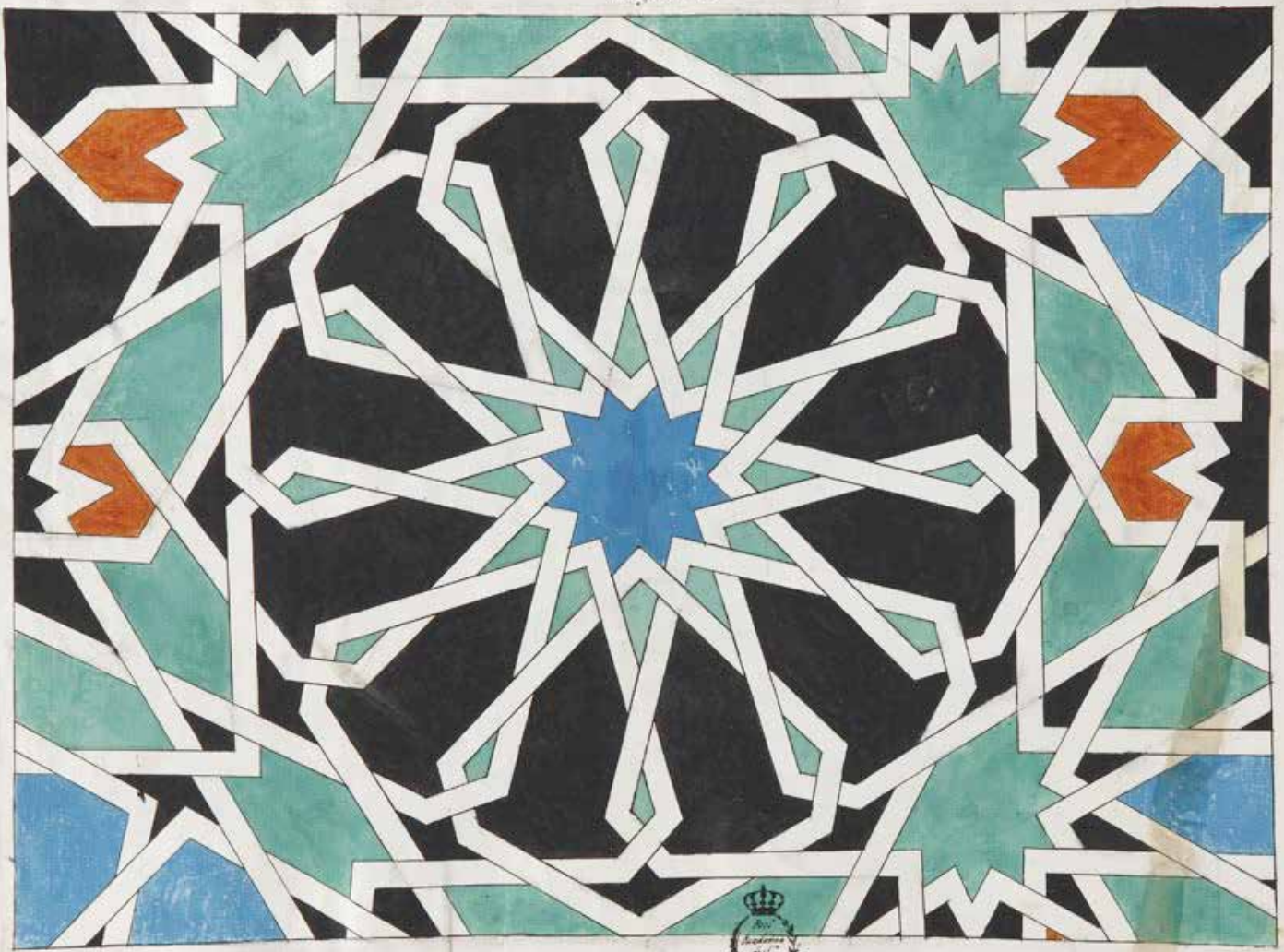
Museo de la Academia, MA/485



*Ornamento*

1  
53.

S.  
Jan 19





## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Zócalo de alicatado en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Zócalo de alicatado que cubre las partes bajas de los paramentos inmediatos al arco de ingreso al salón de Comares. Contiene algunos errores en la orla superior tanto en el dibujo como en los colores.

### CAT. 8

En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “I / 54”. A la izquierda, a tinta: “esta gravada”. Sello de la Academia

Tinta negra y temple azul, verde y ocre.

Papel verjurado agarbanzado claro,

475 x 347 mm

Dibujo de referencia para la composición inferior de la estampa XXII, parte 2ª, de

*Antigüedades Árabes de España*, grabada

por Juan Antonio Salvador Carmona

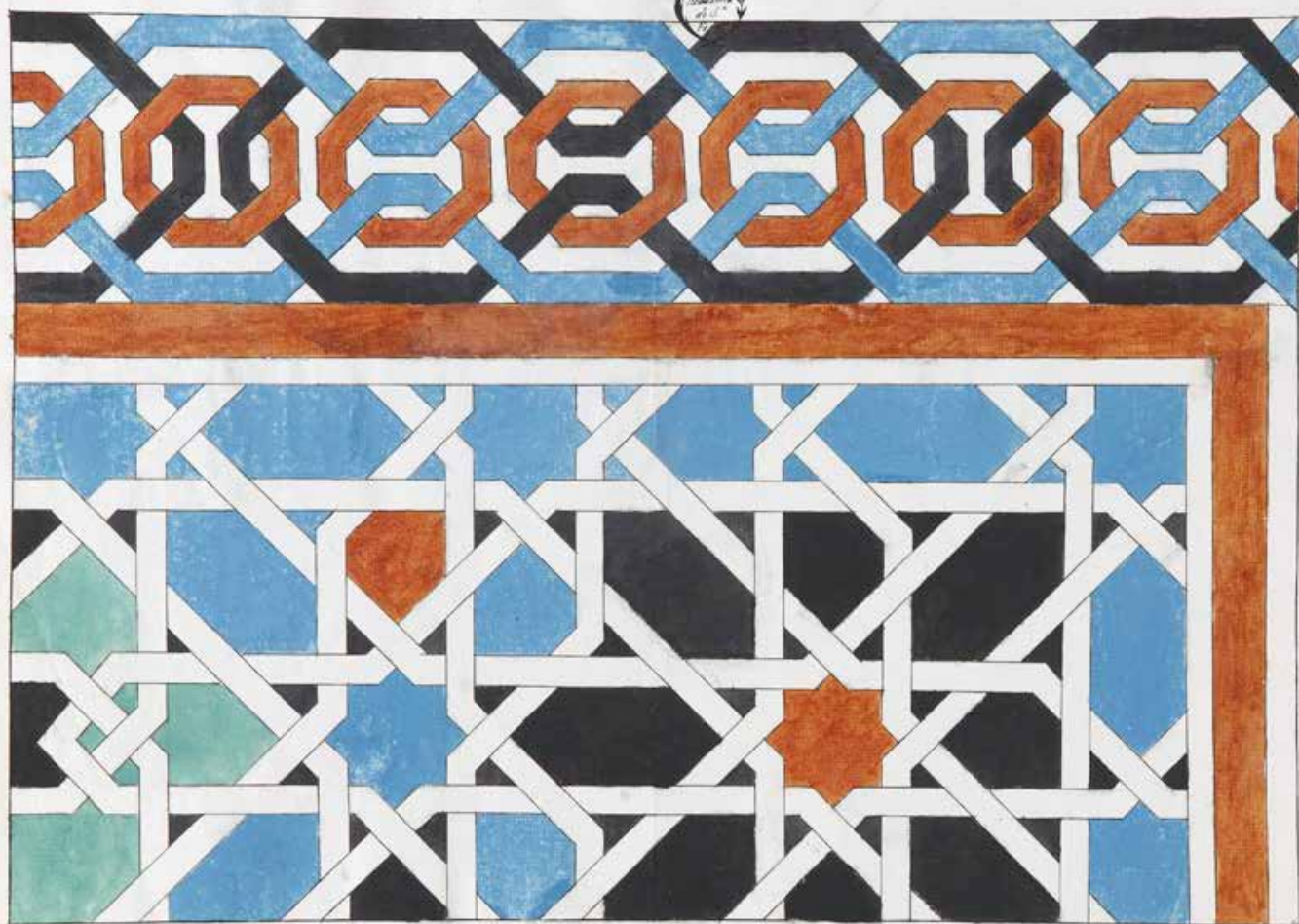
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 79

Museo de la Academia, MA/486



Collegio di  
San  
Antonio  
di Padova

1  
54.



## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Zócalo de alicatado en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Parte del zócalo de alicatado existente en los cuatro ángulos del salón de Comares.

### CAT. 9

En el ángulo superior izquierdo, a tinta:

“II / 55”. Arriba, en el centro, a tinta:

“T”. En el ángulo superior derecho, a

tinta: “Lam<sup>a</sup> 20”. Sello de la Academia

Tinta negra y temple azul, verde y ocre.

Papel verjurado agarbanzado claro,

475 x 347 mm

Dibujo de referencia para la composición superior de la estampa XXV, parte 2<sup>a</sup>, de

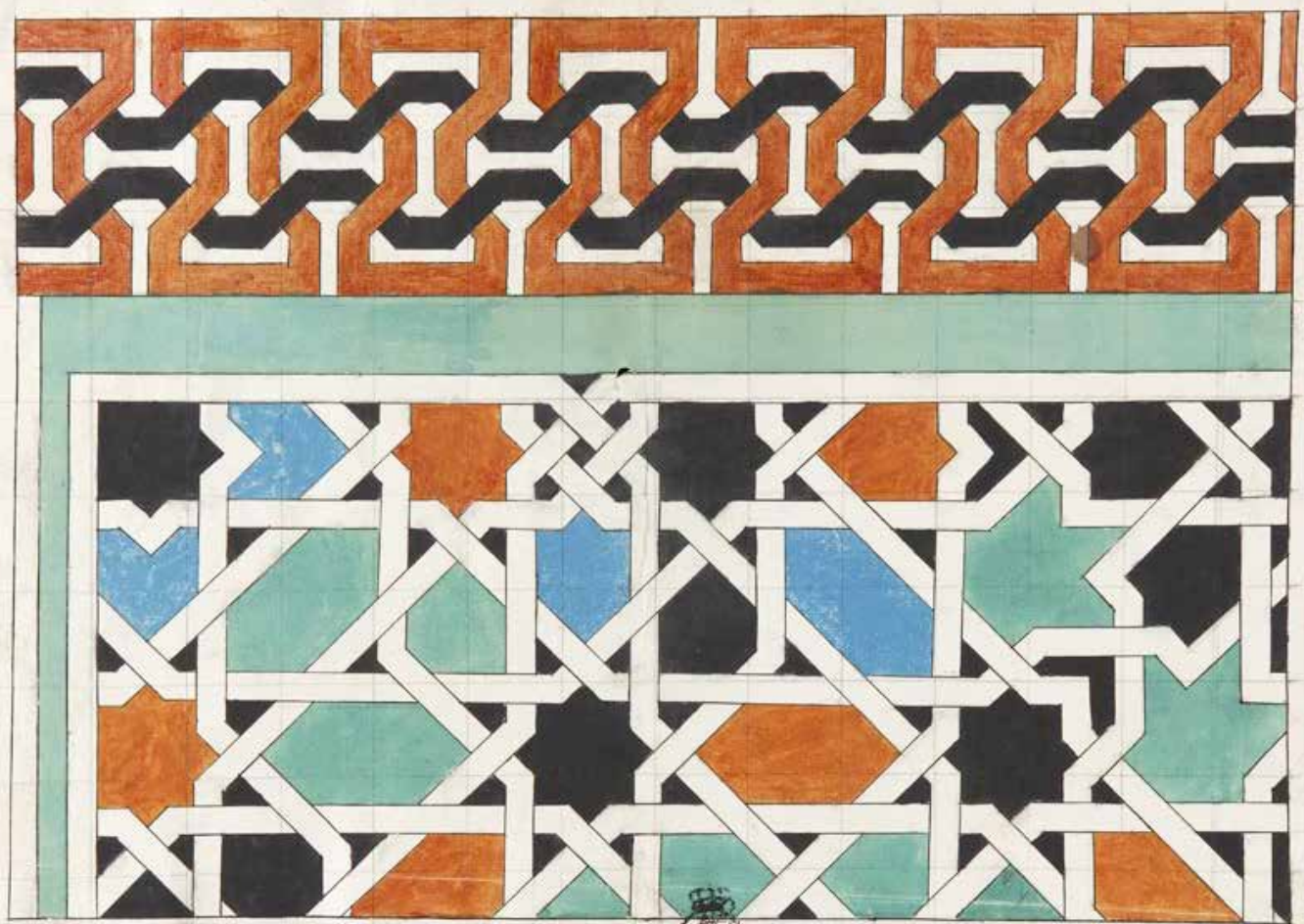
*Antigüedades Árabes de España*, grabada por Nemesio López

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 83

Museo de la Academia, MA/487







T

Jan 20





## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Panel de alicatado en la sala de la Barca, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Alicatado del zócalo del lado sur de la sala de la Barca.

### CAT. 10

En el ángulo superior derecho, a tinta:

“XII / 58”. Sello de la Academia

Tinta negra y temple azul, verde y ocre.

Papel verjurado agarbanzado claro,

345 x 470 mm

Dibujo de referencia para la composición inferior de la estampa XXIII, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 81

Museo de la Academia, MA/500





*Fragmento de alicatado en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Representación del alicatado que recubre las dos columnas de la embocadura de la alcoba central del lado norte del salón de Comares, a las que pertenece el capitel representado en cat. 1. Aunque el alicatado original envuelve en su mayor parte una superficie cilíndrica, aquí se ha representado plano, más como la documentación del motivo ornamental que como una representación de la realidad. Actualmente ambas columnas tienen múltiples pérdidas, pero parece que existen divergencias en los colores pues las piezas que en el dibujo se representan en azul, en lo conservado son verdes.

CAT. 11

En el ángulo superior derecho, a tinta: “XI / 63”. A la derecha, a tinta: “C/ Lam<sup>a</sup> 29”. En el verso, a la derecha, a tinta: “Solerías”. Sello de la Academia  
Tinta negra y temple marrón, azul, verde y morado. Papel verjurado agarbanzado claro, 350 x 470 mm  
Dibujo de referencia para la composición superior de la estampa XXIII, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 81  
Museo de la Academia, MA/499





f

Am 20

## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Decoración árabe en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Decoración existente en las jambas de los arcos de acceso a las alcobas laterales del salón de Comares. Posee epígrafes en cúfico en la parte inferior, “Dios provee”, y en cursiva en un tondo, “en toda adversidad” y en un cartucho, “Toda la gracia que poseéis procede de Dios” [Puerta (2011) 133]. En la actualidad carecen de policromía.

### CAT. 12

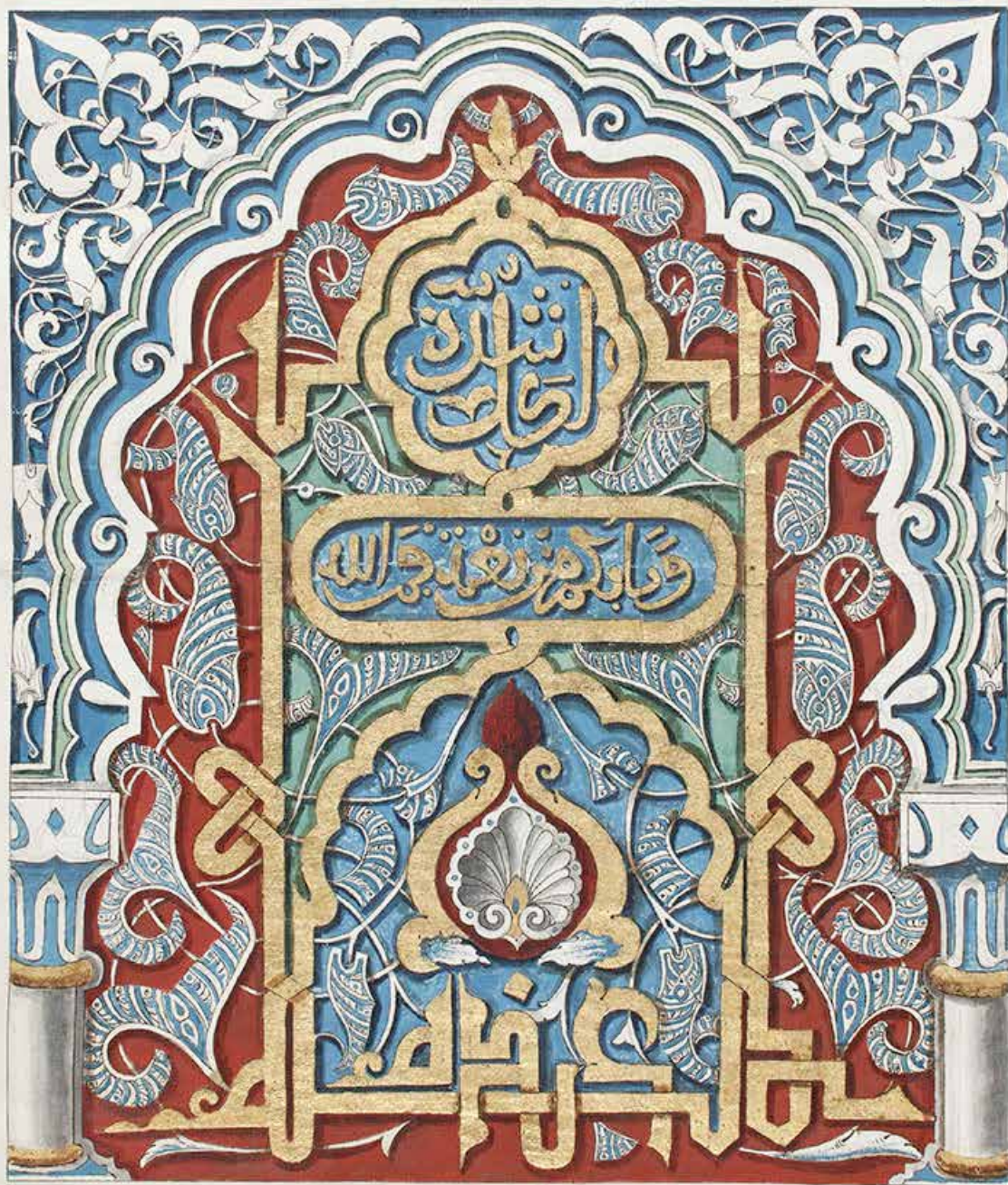
En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “VII / 22”. En el verso, a tinta: “Algunas Pruebas y Dibuxo de estamp. / de la obra de Gran<sup>da</sup>”. Sello de la Academia Pan de oro y temple azul, rojo, verde con toques pardos. Papel verjurado agarbanzado claro, 470 x 350 mm  
Dibujo de referencia para la composición inferior de la estampa XIV, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Barcelón

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 134

Museo de la Academia, MA/496









*Decoración epigráfica en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Diversos fragmentos de la decoración que cubre las paredes del salón de Comares. El de la izquierda se repite sobre los arcos de las distintas alcobas laterales. “Dios socorra a nuestro señor Abū l-Ḥayyāy”. El de la derecha contiene epígrafes ubicados dentro de la decoración de *sebka* de los cuatro ángulos del salón. “Gloria a nuestro señor el sultán Abū l-Ḥayyāy” [Puerta (2011) 133, 129]. Actualmente se conservan rastros de la policromía.

CAT. 13

En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “VII / 21”. Arriba, en el centro, a tinta: “a”. En el ángulo superior derecho, a tinta:

“Lam<sup>a</sup> 25”. Sello de la Academia

Pan de oro y temple azul, rojo y verde.

Papel verjurado agarbanzado claro, 475 x 350 mm

Dibujo de referencia para los motivos superiores de la estampa XIV, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Barcelón

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 133

Museo de la Academia, MA/495





a

am 25

Aunque la copia de las pinturas de la sala de los Reyes fue la preocupación inicial de la Academia y la primera acción emprendida, que encomendó al pintor granadino Diego Sánchez Sarabia, cuyo trabajo mereció inicialmente grandes elogios, pronto se comprobó que la fidelidad de las copias realizadas por éste resultaba bastante deficiente. El viaje de Hermosilla y sus colaboradores permitió confirmar las incorrecciones y aunque se habían empezado a grabar los dibujos basados en estas pinturas, parece que el trabajo no se concluyó y la reproducción de las mismas no formó parte finalmente de la edición de las *Antigüedades Árabes de España*. La copia más parece una interpretación del autor que un reflejo fiel de la obra original, ya que ni en las proporciones y ubicación de las figuras ni en el color se atiene con precisión al modelo, quizás por las dificultades que entrañaba reproducir una superficie cóncava de doble curvatura sobre un lienzo plano, y sin duda por la falta de experiencia y de método para realizar un trabajo de esta índole. Sin embargo, constituyen un interesante documento interpretativo y, sobre todo, tienen el innegable valor histórico de haber sido uno de los primeros intentos de documentar una obra de arte del pasado para preservar su memoria frente al deterioro que sufría.

---

## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Pinturas de la bóveda de la alcoba meridional de la sala  
de los Reyes de la Alhambra, 1760-1761*

CAT. 14 - 15

Óleo sobre lienzo, 51'5 x 94'4 cm  
Museo de la Academia, 1496

Óleo sobre lienzo, 50'2 x 95'1 cm  
Museo de la Academia, 1497







DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Pinturas de la bóveda de la alcoba central de la sala  
de los Reyes de la Alhambra, 1760-1761*

CAT. 16 - 17

Óleo sobre lienzo, 50'5 x 101 cm  
Museo de la Academia, 1499

Óleo sobre lienzo, 48'7 x 99'5 cm  
Museo de la Academia, 1498







DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Pinturas de la bóveda de la alcoba septentrional de la sala  
de los Reyes de la Alhambra, 1760-1761*

CAT. 18 - 19

Óleo sobre lienzo, 48'6 x 108'8 cm  
Museo de la Academia, 1494

Óleo sobre lienzo, 48'9 x 108'7 cm  
Museo de la Academia, 1495







## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Cartelas decorativas epigráficas en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Inscripciones por duplicado contenidas en la orla que bordea los registros en donde se labró el poema de Ibn Zamrak en las paredes de la sala de las Dos Hermanas. La repetición se debe seguramente a que aparecen también repetidas tanto en la parte superior de la orla como en la inferior. Sánchez Sarabia realizó otro dibujo de estas mismas inscripciones [cat. 33].

La de la izquierda dice “La soberanía eterna para su dueño”, y la de la derecha “La gloria permanente para su dueño” [Puerta (2011) 215].

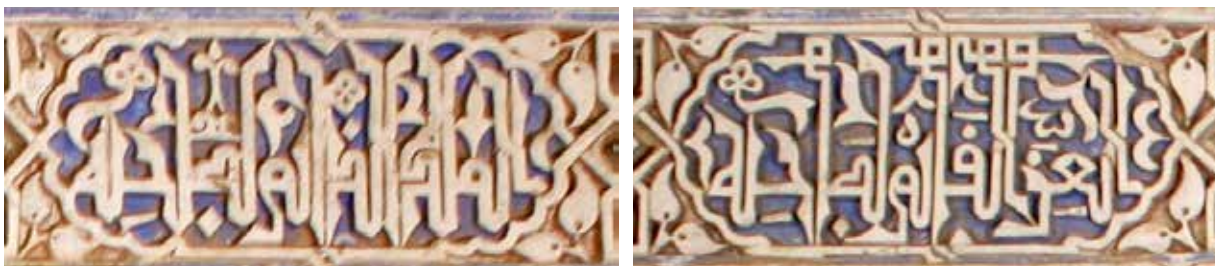
### CAT. 20

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“XVI / 39”. Sello de la Academia

Pan de oro, tinta negra y temple azul  
y rojo. Papel verjurado agarbanzado  
claro, 347 x 478 mm

Dibujo de referencia para las  
composiciones inferiores de la estampa I,  
parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de*  
*España*, grabada por Juan Moreno  
Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 126  
Museo de la Academia, MA/511







59.  
XVI



*Cartela decorativa epigráfica en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Uno de los veinticuatro registros en que se talló el poema de Ibn Zamrak alrededor de la sala de las Dos Hermanas, compuesto con motivo de la circuncisión del príncipe ‘Abd Allāh, hijo de Muhammad V. Están colocados por encima de los zócalos de alicatado. Alternan tondos como el presente, situado en el extremo derecho de la pared occidental, con cartuchos alargados. En cada uno de ellos se escribió un verso, correspondiendo éste al número 16: “Son columnas de todo punto insólitas sobre las que vuelan y circulan los proverbios” [Puerta (2011) 213-214].

CAT. 21

En el ángulo superior derecho, a tinta: “VI / 41”. A la derecha, a tinta: “Z / Lam<sup>a</sup> 24”. Sello de la Academia  
Pan de oro, lápiz negro, tinta negra y temple azul y rojo. Papel verjurado agarranzado claro, 345 x 480 mm  
Dibujo de referencia para la composición superior de la estampa XVII, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Manuel Monfort  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 236-237 (estampa)  
Museo de la Academia, MA/493





Z. lam. 24

## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Cartela decorativa epigráfica en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Este dibujo, semejante al anterior, representa el tondo con epigrafía situado en el extremo izquierdo de la pared norte de la sala de las Dos Hermanas. Contiene el verso 15 del poema compuesto por Ibn Zamrak: “Arcos de esferas celestes girando te parecen que hasta el pilar de la auro-  
ra cuando despunta ensombrecen” [Puerta (2011) 213-214].

### CAT. 22

En el ángulo superior derecho, a tinta: “V / 43”. A la derecha, a tinta: “Y /

Lam<sup>a</sup> 23”. Sello de la Academia

Pan de oro y temple azul y rojo.

Papel verjurado agarbanzado claro,

345 x 480 mm

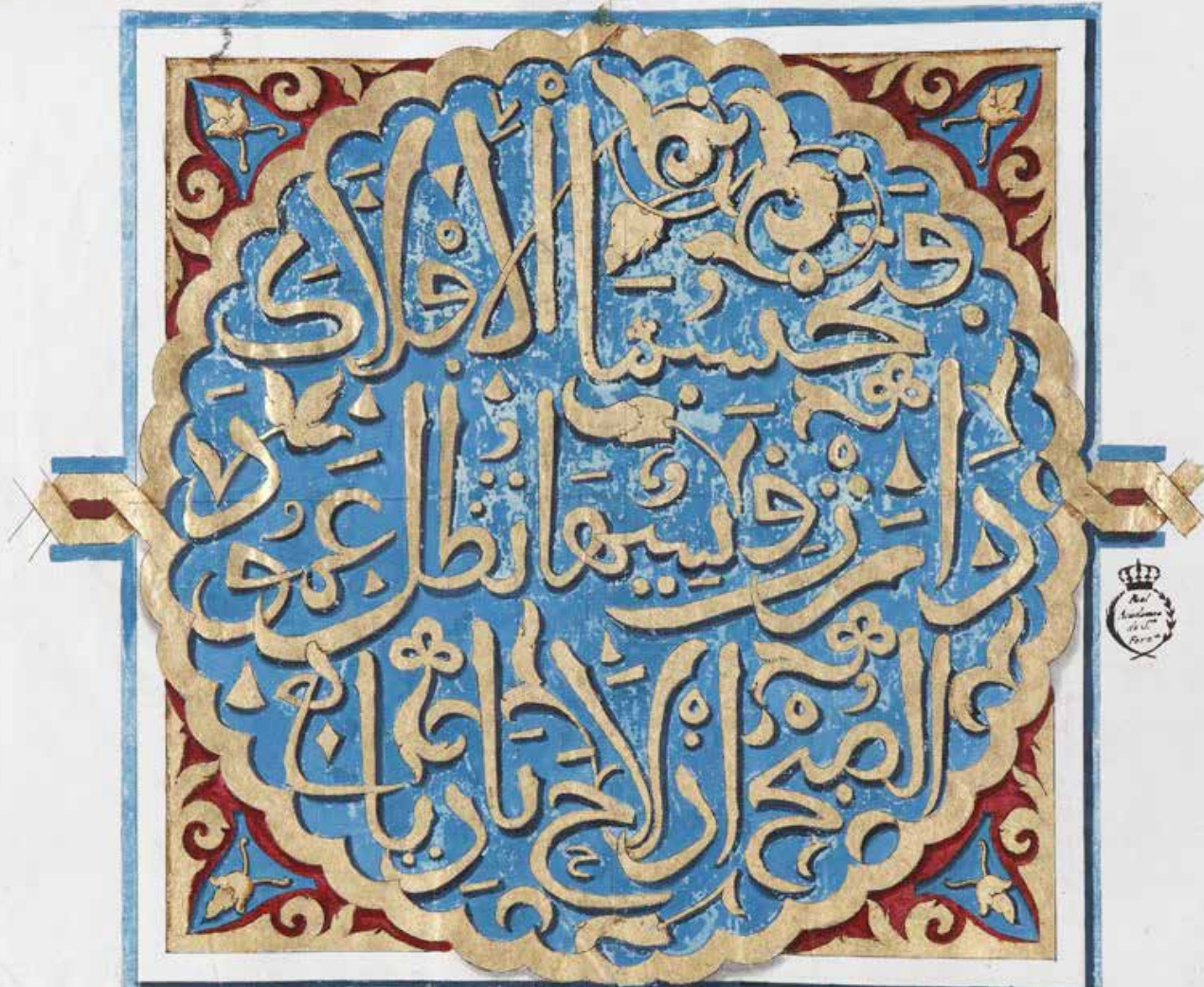
Dibujo de referencia para la composición superior de la estampa XVI, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Manuel Monfort

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 134

Museo de la Academia, MA/491







V  
am 23

*Cartela decorativa epigráfica en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Como los anteriores, este dibujo representa la cartela circular situada en el extremo izquierdo del lado oriental de la sala de las Dos Hermanas y contiene el verso número 9 del poema de Ibn Zamrak: “[...] y en sus dos patios presentarse para servir y complacer, mejor que las esclavas al sultán” [Puerta (2011) 213-214]. Resulta evidente que la elección de los elementos a representar no tuvo en cuenta el contenido del texto, sin duda por el desconocimiento del árabe. Tampoco en la agrupación de los dibujos se siguió ningún orden preciso.

**CAT. 23**

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“VII / 42”. Sello de la Academia

Pan de oro, tinta negra y temple azul  
y rojo. Papel verjurado agarbanzado  
claro, 345 x 475 mm

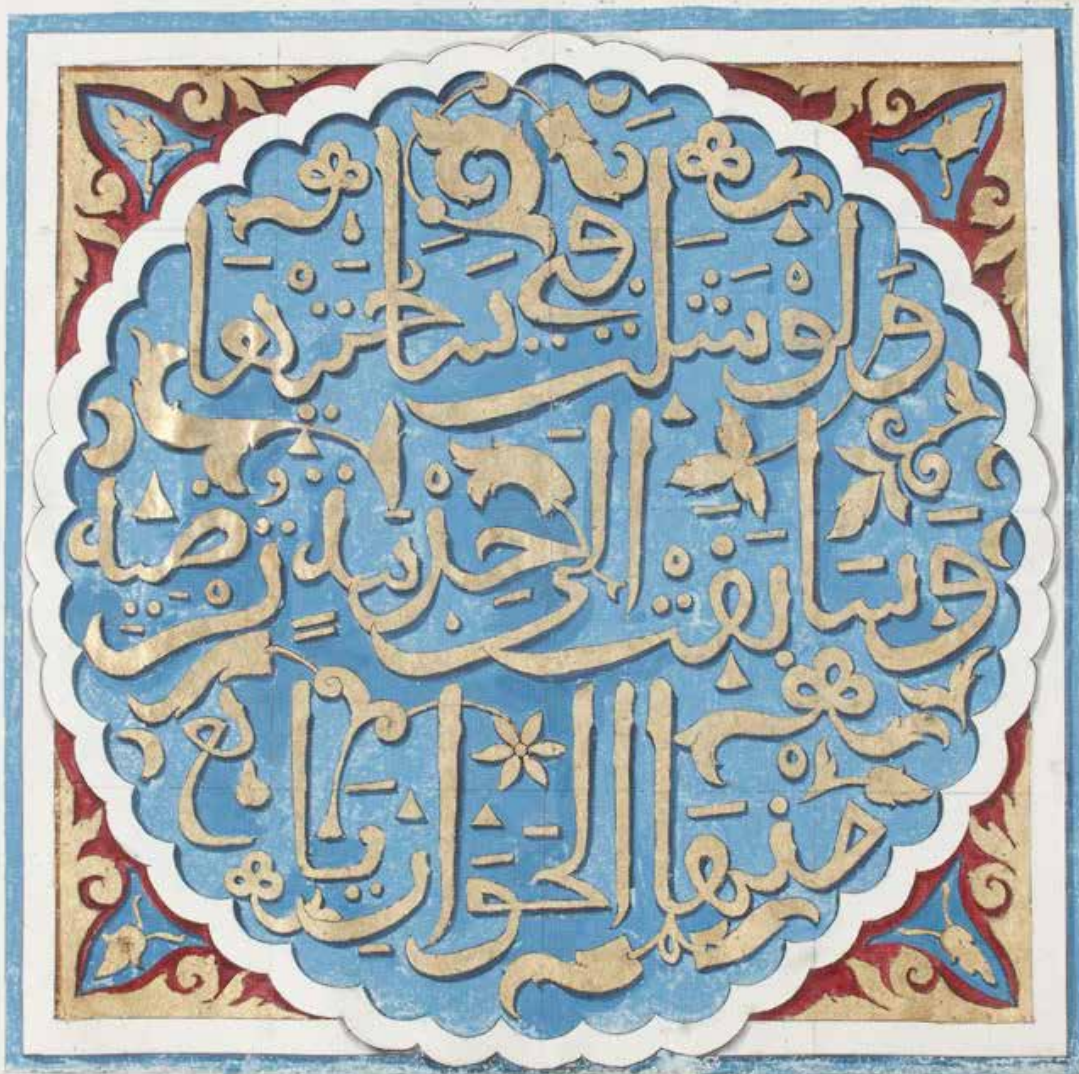
Dibujo de referencia para la composición  
inferior de la estampa XVII, parte 2ª, de  
*Antigüedades Árabes de España*, grabada  
por Manuel Monfort

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 236-237  
(estampa)

Museo de la Academia, MA/494







*Cartelas decorativas epigráficas con fondo de ataurique en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Estas dos cartelas contienen los versos 11 y 17 del poema de Ibn Zamrak que decora la sala de las Dos Hermanas. El primer verso, situado en el lado derecho de la pared norte dice: “[...] dispuestas a servir a mi señor, pues quien al grande sirve grandezas recibe”. Y la segunda inscripción, en el lado derecho de la pared occidental, dice: “Allí, el mármol pulido y reluciente, la oscuridad de las sombras ilumina” [Puerta (2011) 213-214]. La epigrafía se superpone a una profusa composición de ataurique o trama vegetal formada por hojas de palma digitadas. Aunque la epigrafía está bien representada, el ataurique es menos fidedigno y la cenefa externa tampoco responde con fidelidad al original.

CAT. 24

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“III III / 36”. Sello de la Academia  
Pan de oro, tinta negra y temple azul  
y rojo. Papel verjurado agarbanzado  
claro, 345 x 475 mm  
Dibujo de referencia para los dos motivos  
inferiores de la estampa XVIII, parte 2ª,  
de *Antigüedades Árabes de España*,  
grabada por Juan Moreno Sánchez  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 238-239  
(estampa)  
Museo de la Academia, MA/490





قَبِيْرٌ يَنْبَغِيْ تَنْوِيْلُهُ فَانْزِلْهُ فِيْ نَحْوِ خَلْقِهِ اَعْلَى شَقَرٍ اَوْ اَسْفَلِهَا



بِالْجَنَّةِ اَوْ اَسْفَلِهَا فَانْزِلْهُ فِيْ نَحْوِ خَلْقِهِ اَعْلَى شَقَرٍ اَوْ اَسْفَلِهَا

## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Cartelas decorativas epigráficas con fondo de ataurique en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Estas dos cartelas contienen los versos 8 y 14 del poema de Ibn Zamrak que decora la sala de las Dos Hermanas. El primer verso, situado en el lado izquierdo de la pared oriental, dice: “Las brillantes estrellas quieren quedarse en ella, dejando en el cielo de girar”. Y el segundo, ubicado en el lado izquierdo de la pared norte, dice: “¡Cuántos arcos se elevan en su cúspide sobre columnas envueltas por la luz!” [Puerta (2011) 213-214]. Todo este poema contiene a la vez una alabanza al sultán y una descripción simbólica de la arquitectura sobre la que está grabado.

### CAT. 25

En el ángulo superior derecho, a tinta: “II I/ 35”. Arriba, en el centro, a tinta: “III”. A la derecha, a tinta: “V / lam<sup>a</sup> 21 / 26”. Abajo, en el centro, a tinta: “21”.

Sello de la Academia

Pan de oro, tinta negra y temple azul y rojo. Papel verjurado agarbanzado claro, 345 x 475 mm

Dibujo de referencia para los dos motivos superiores de la estampa XVIII, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 141

Museo de la Academia, MA/489







## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Fragmento de alicatado en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Motivo central del alicatado presente en los ocho paños de los zócalos de la sala de las Dos Hermanas. Esta composición geométrica de lazo sobre fondo blanco forma parte del mismo panel al que también pertenece el dibujo siguiente.

### CAT. 26

En el ángulo superior derecho, a tinta: “XIII / 59”. A la derecha, a tinta: “g / Lam<sup>a</sup> 31”. Sello de la Academia

Tinta negra y temple azul, verde y ocre.

Papel verjurado agarbanzado claro, 350 x 475 mm

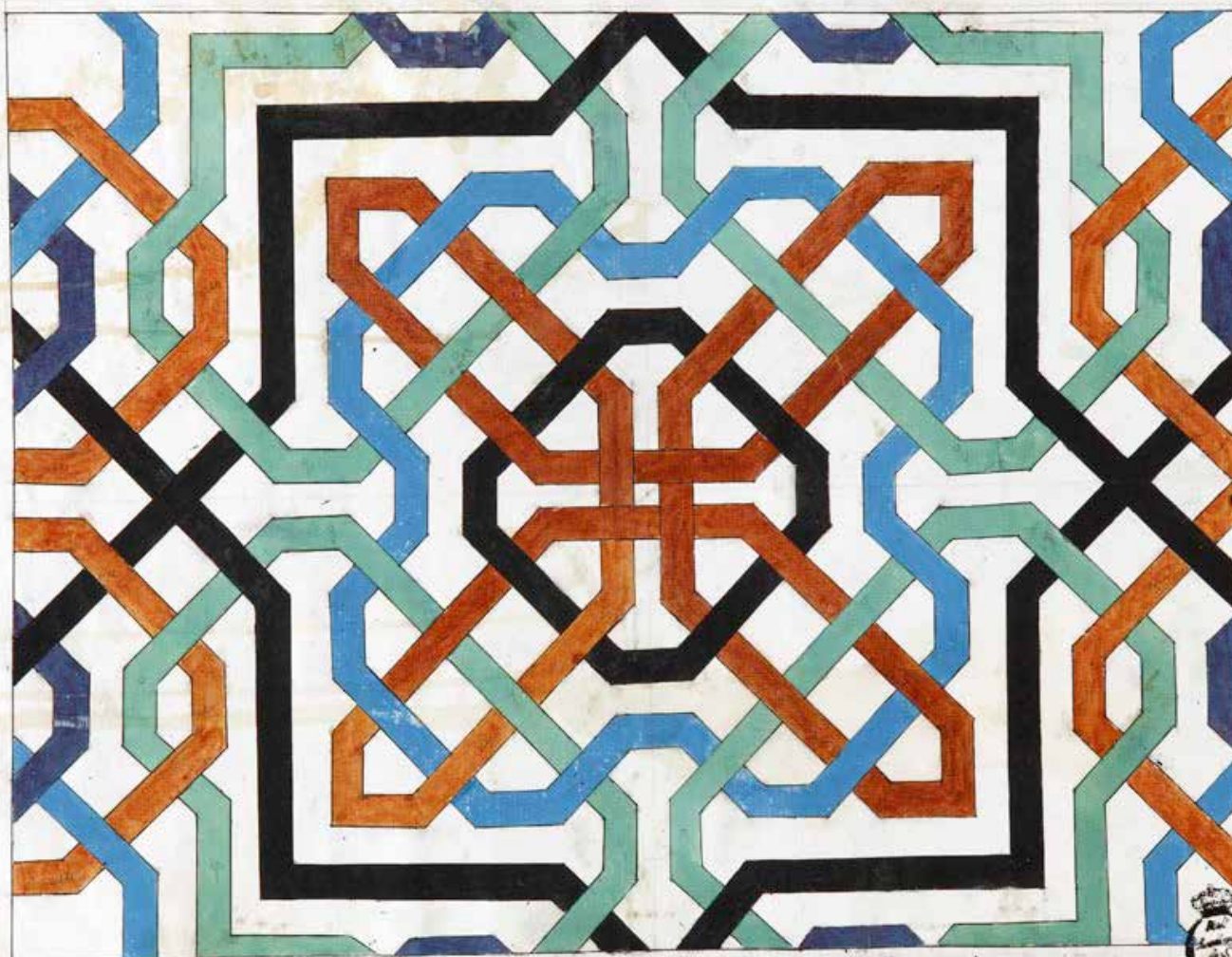
Dibujo de referencia para la composición superior de la estampa II, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 127

Museo de la Academia, MA/501







8

Am 31



## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Fragmento de alicatado en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Otro fragmento del mismo alicatado del dibujo anterior ubicado en la sala de las Dos Hermanas. La composición integra una serie de escudos, en su mayor parte lisos aunque también aparecen los típicos de la dinastía nazarí con la banda cruzada conteniendo su lema: “No hay vencedor sino Dios”.

### CAT. 27

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“XIII / 60”. Sello de la Academia

Tinta negra y temple azul, verde y ocre.  
Papel verjurado agarbanzado claro,  
350 x 475 mm

Dibujo de referencia para la composición  
inferior de la estampa II, parte 2ª, de  
*Antigüedades Árabes de España*, grabada  
por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 206-207  
(estampa)

Museo de la Academia, MA/502







*Decoración epigráfica en el patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Cartela circular con decoración epigráfica perteneciente a la franja que corría sobre el zócalo de alicatado, hoy desaparecido, que recubrió las paredes del fondo de los pórticos norte y sur del patio de los Leones. En la actualidad sólo se conserva un fragmento en el lado sur. Contiene el siguiente texto: “Gloria a nuestro señor / el sultán Abū ‘Abd Allāh / al-Ganlij bi-Llāh” [Puerta (2011) 166], referido al sultán Muhammad V, constructor del palacio. En esta misma franja existe otra cartela con forma de cartucho que se grabó en la lámina III de la 2ª parte de *Antigüedades Árabes de España*, pero cuyo dibujo no se ha conservado. El diseño de Sánchez Sarabia simplifica el original al omitir parte de la ornamentación geométrica. En el papel que llevaba pegado el dibujo se escribió, seguramente por mano de Miguel Casiri, la transcripción y la traducción al latín de la leyenda árabe. El texto castellano está escrito por otra persona, que seguramente lo tradujo a partir del texto latino.

**CAT. 28**

En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “XV / 48”. Abajo, sobre un papel pegado, a tinta: “Honor Dominus nostro regi Abi Abdal / la, Algani Billa / Dese honor y gloria al Rey ntro S. Abi / Abdalla Algani Billa”. Sello de la Academia. En el verso, a tinta: “Minguet”.

Pan de oro y temple azul, verde y rojo.

Papel verjurado agarbanzado claro,  
473 x 347 mm

Dibujo de referencia para la composición inferior de la estampa XII, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Minguet

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 226-227  
(estampa)

Museo de la Academia, MA/510







4  
2

عز مولانا السلطان ابي عبد الله الغني بالله.

*Honor Domino nostro Regi Abi Abdallah  
la, Algeri Villa*

*Que honra y gloria al Rey nro S. M.  
Algeri Villa*

*Decoración árabe en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Este motivo geométrico acompañado de elementos vegetales y epigráficos ocupa el intradós del arco de comunicación entre la sala de las Dos Hermanas y la sala de los Ajimeces. Los cuatro epígrafes repiten el lema de los nazaríes: “No hay vencedor sino Dios”. Hoy no conserva ningún rastro de la policromía. El dibujo reproduce sólo la parte central de la composición que repite y entrelaza formas semejantes en toda la parte interna del arco. Motivos con una geometría parecida existen en otras partes de la Alhambra, con similares o distintos epígrafes [Puerta (2011) 221, 156 y muy parecido en 104]. En papel pegado figura la transcripción y traducción del epígrafe al latín hecha por Casiri y al castellano por otra persona.

**CAT. 29**

En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “XV / 34”. En el ángulo inferior derecho, a tinta: “Lam<sup>a</sup> 33”. Abajo, sobre un papel pegado, a tinta: “Wa-lā gālība illā Allāh [en árabe] / Non est Victor nisi Deus. / Solo Dios es Victorioso”. Sello de la Academia. En el verso, a tinta: “Minguet”  
Pan de oro y temple azul, rojo y verde.  
Papel verjurado agarbanzado claro, 460 x 345 mm  
Dibujo de referencia para la composición superior de la estampa XII, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Minguet  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 131  
Museo de la Academia, MA/505







Jan 23

ولا غالب الا الله

*Non est victor nisi Deus.*

*Solo Deo es Victorioso.*

## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Decoraciones árabes en la sala de los Ajimeces y salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Dos cartelas de las distintas que se suelen disponer en los ángulos de las cenefas que bordean arcos o paños decorativos. La de la izquierda corresponde a la que circunda el arco de entrada a la sala de los Ajimeces, dentro de ésta. Contiene un epígrafe con el siguiente texto: “Gloria a nuestro señor Abū ‘Abd Allāh” [Puerta (2011) 222]. La de la derecha se encuentra en las cenefas del interior de las alcobas laterales del salón de Comares.

### CAT. 30

En el ángulo superior derecho, a tinta:

“V / 44”. Sello de la Academia

Pan de oro y temple verde, azul y rojo.

Papel verjurado agarbanzado claro,  
350 x 475 mm

Dibujo de referencia para los motivos  
inferiores de la estampa XVI, parte 2ª, de  
*Antigüedades Árabes de España*, grabada  
por Manuel Monfort

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 139

Museo de la Academia, MA/492







*Motivo ornamental y cartela epigráfica en la sala de las Dos Hermanas y mirador  
de Lindaraja, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

El motivo superior corresponde a un paño ornamental situado en las jambas del arco de entrada desde el patio de los Leones a la sala de las Dos Hermanas. Está constituido por una composición de ataurique en doble simetría con hojas de palma que surgen de una trama de tallos formando roleos. El dibujo inferior es una cartela epigráfica existente en la jamba derecha del arco de acceso al mirador de Lindaraja. El texto que contiene es el segundo verso de un poema de Ibn Zamrak que dice: “Quien me ve cree que, como mis congéneres, me dirijo al jarrón deseando obtenerlo” [Puerta (2011) 229]. Este poema se desarrolla en cuatro cartelas semejantes dispuestas alrededor del motivo representado en el dibujo cat. 37, puestas en ambas jambas del arco, contando con ocho versos en total, de los que se dibujaron tres, dos de ellos perdidos pero reproducidos en las composiciones superiores de la estampa V de la segunda parte de las *Antigüedades Árabes de España*.

CAT. 31

En el ángulo superior derecho, a tinta: “X / 47”. A la derecha, a tinta: “d / Lam<sup>a</sup> 28”. Sello de la Academia

Pan de oro, tinta negra y temple azul y rojo. Papel verjurado agarbanzado claro, 352 x 580 mm

Dibujo de referencia para los motivos tercero y cuarto de la estampa V, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Jerónimo Antonio Gil  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 131  
Museo de la Academia, MA/508







بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ  
بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

### *Cartelas ornamentales en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763* *Antigüedades Árabes de España*

Elementos ornamentales de la cenefa que bordea las cartelas que contienen el poema de Ibn Zamrak de la sala de las Dos Hermanas. Existen algunas diferencias entre lo dibujado y el original. La cartela inferior está situada en la parte de arriba de la inscripción y la otra en la parte baja y van acompañadas de las epigrafías representadas en el dibujo cat. 20 y en la parte inferior de cat. 33.

#### CAT. 32

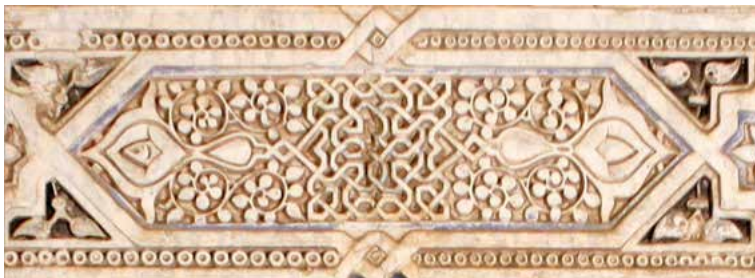
En el ángulo superior derecho, a tinta: “XV / 38”. En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “Lam<sup>a</sup> 34”. Sello de la Academia

Pan de oro, tinta negra y temple azul y rojo. Papel verjurado agarbanzado claro, 347 x 478 mm

Dibujo de referencia para los motivos primero y segundo de la estampa I, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 126

Museo de la Academia, MA/509

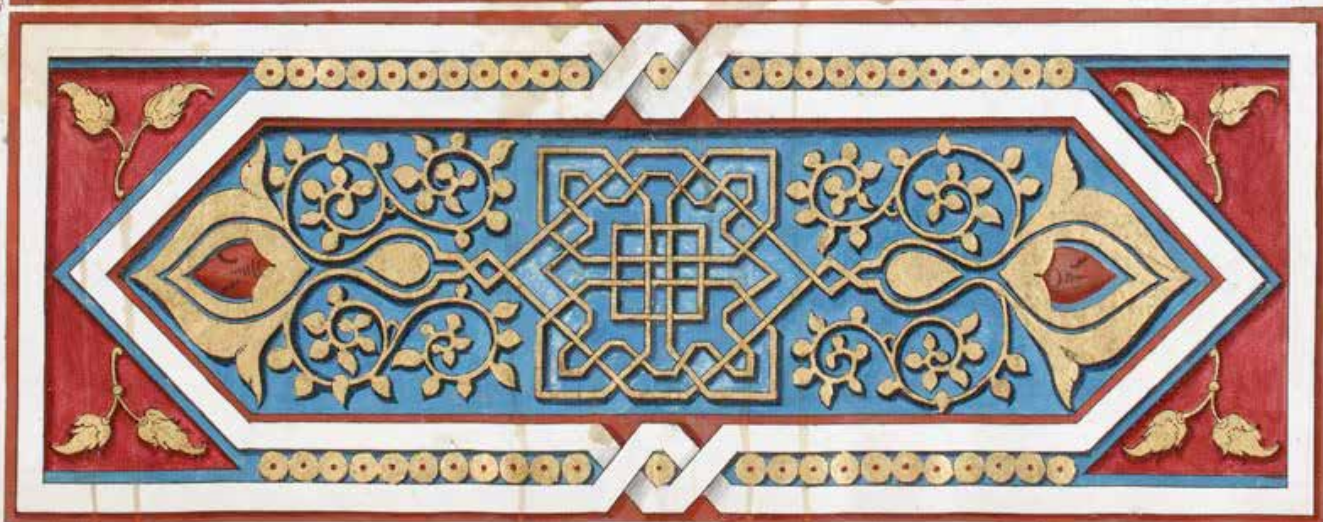




xv  
38



Handwritten note in a circle.



J

Jan 234

*Inscripciones árabes en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

El motivo superior forma parte de la cenefa que bordea el motivo del dibujo cat. 36, y que está situada en la jamba del segundo arco de entrada desde el patio a la sala de las Dos Hermanas. Incluye un epígrafe en letra cúfica con el texto “La dicha” [Puerta (2011) 201]. En la parte de abajo se representan dos variantes casi idénticas incluidas en la cenefa que bordea las cartelas que contienen el poema de Ibn Zamrak de la sala de las Dos Hermanas. Estos epígrafes acompañan a los motivos ornamentales del dibujo cat. 32. La inscripción dice: “La soberanía eterna le pertenece a Él” [Puerta (2011) 215].

CAT. 33

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“XVII / 40”. Sello de la Academia

Pan de oro, tinta negra y temple azul  
y carmín. Papel verjurado agarbanzado  
claro, 346 x 480 mm

Dibujo de referencia para los motivos  
tercero, cuarto y quinto de la estampa  
XIII, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes  
de España*, grabada por Juan Moreno  
Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 132  
Museo de la Academia, MA/513







*Inscripciones árabes en la sala de los Reyes, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

El epígrafe de la izquierda dice: “Gloria a nuestro señor el sultán”, y el de la derecha: “Gloria a nuestro señor / Abū ‘Abd Allāh” [Puerta (2011) 203]. Ambas inscripciones se encuentran en el paramento del fondo de la alcoba central de la sala de los Reyes, en donde aún conservan parte de la policromía. La segunda aparece también por otras partes del patio de los Leones, especialmente en las *sebkas* y pilastras de las arquerías perimetrales.

**CAT. 34**

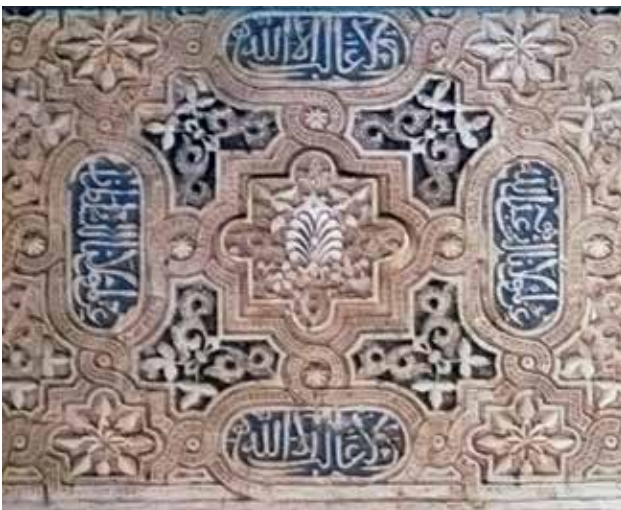
En el ángulo superior derecho, a tinta: “XVII / 31”. Sello de la Academia

Pan de oro, tinta negra y temple azul y rojo. Papel verjurado agarbanzado claro, 348 x 485 mm

Dibujo de referencia para los motivos sexto y séptimo de la estampa XIII, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 228-229 (estampa)

Museo de la Academia, MA/514



عَمَّا نَا اَبِي عَبْدِ اللَّهِ  
عَمَّا نَا اَبِي عَبْدِ اللَّهِ



*Cartelas epigráficas en el mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Dos cartelas epigráficas del tímpano de la pared meridional del mirador de Lindaraja. La epigrafiía superior está situada a la izquierda y dice: “Loor al Dios único y, después, gracias a Dios”. En la inferior, situada en el lado derecho, puede leerse: “Loor a Dios por el beneficio del Islam” [Puerta (2011) 233]. Entre ambas cartelas existe otra de forma circular cuyo dibujo se ha perdido, pero que fue grabada en la lámina XI de la 2ª parte de las *Antigüedades Árabes de España*.

CAT. 35

En el ángulo superior derecho, a tinta: “XVII / 32”. En el margen derecho “Lamª 35”. Sello de la Academia.

Pan de oro, tinta negra y temple azul y rojo. Papel verjurado agarbanzado claro, 348 x 485 mm

Dibujo de referencia para los motivos primero y segundo de la estampa XIII, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 228-229 (estampa)

Museo de la Academia, MA/512





32.

الحمد لله رب العالمين  
والصلاة والسلام على  
سيدنا محمد وآله



والحمد لله رب العالمين  
والصلاة والسلام على  
سيدنا محمد وآله

K

Jan 35

*Decoración árabe en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Panel central de la decoración de las jambas de los arcos de acceso a la sala de las Dos Hermanas, aunque similar motivo existe también en la frontera sala de los Abencerrajes. Dentro del arco central, en grafía cúfica cuyos ápices se desarrollan en compleja composición geométrica, aparece el lema nazarí: “No hay vencedor sino Dios”. En el pequeño círculo que se forma en el centro está escrita la palabra “Bendición”, y en las albanegas que forman los arcos, la palabra “Ventura” [Puerta (2011) 177, 210]. En el primer arco de acceso a la sala, el panel está acompañado por otros dos, arriba y abajo, representados en la parte superior del dibujo cat. 31. En el segundo arco el panel está rodeado por una cenefa, parte de la cual se representó en la composición superior del dibujo cat. 33. Actualmente no se conservan, en ninguno de los casos, restos de policromía.

**CAT. 36**

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“XIV 45”. Sello de la Academia

Pan de oro, temple azul, rojo, verde,  
corinto y aguada gris. Papel verjurado  
agarbanzado claro, 346 x 575 mm

Dibujo de referencia para la composición  
superior de la estampa X, parte 2ª, de  
*Antigüedades Árabes de España*, grabada  
por Manuel Monfort

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 138

Museo de la Academia, MA/504







*Decoraciones árabes en el mirador de Lindaraja y sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Decoración de las jambas del arco de acceso al mirador de Lindaraja. Sólo se han representado las albanegas de los arcos y un cartucho epigráfico que existe en el interior del arco central y que se dibujó en la parte superior de la composición, en el que está escrito: “Gloria a nuestro señor Abū ‘Abd Allāh” [Puerta (2011) 228]. En su lugar aparece un motivo geométrico que podemos encontrar muchas veces repetido en los ángulos y encuentros de diversas cenefas de la sala de las Dos Hermanas, como la que inscribe las cartelas en que se reprodujo el poema de Ibn Zamrak.

Bordeando este motivo existen, en ambas jambas, cuatro cartelas epigráficas que contienen otro poema de Ibn Zamrak, uno de cuyos versos está representado en la parte inferior del dibujo cat. 31.

CAT. 37

En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “XIV 30”. En el ángulo superior derecho, a tinta: “Lam<sup>a</sup> 32”. Arriba, en el centro, a tinta: “h”. Sello de la Academia  
Pan de oro y temple azul, rojo y verde.  
Papel verjurado agarbanzado claro,  
473 x 347 mm

Dibujo de referencia para la composición inferior de la estampa X, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Manuel Monfort

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 139  
Museo de la Academia, MA/503





عَلَّمَ الْاِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَم



## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Panel de alicatado en el mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Zócalo de alicatado de la jamba derecha del arco de ingreso al mirador de Lindaraja. Es éste uno de los más delicados y bellos ejemplos de alicatado en la Alhambra, además de contener una de las escasas inscripciones realizadas con dicha técnica que existen en los palacios nazaríes. La inscripción dice: “El auxilio divino y la clara victoria sean para nuestro señor Abū ‘Abd Allāh” [Puerta (2011) 228].

### CAT. 38

En el ángulo superior derecho, a tinta: “IX / 61”. A la derecha, a tinta: “C / Lam<sup>a</sup> 27”. Sello de la Academia. En el verso, a tinta: “Minguet”

Tinta negra y temple azul, verde y ocre.

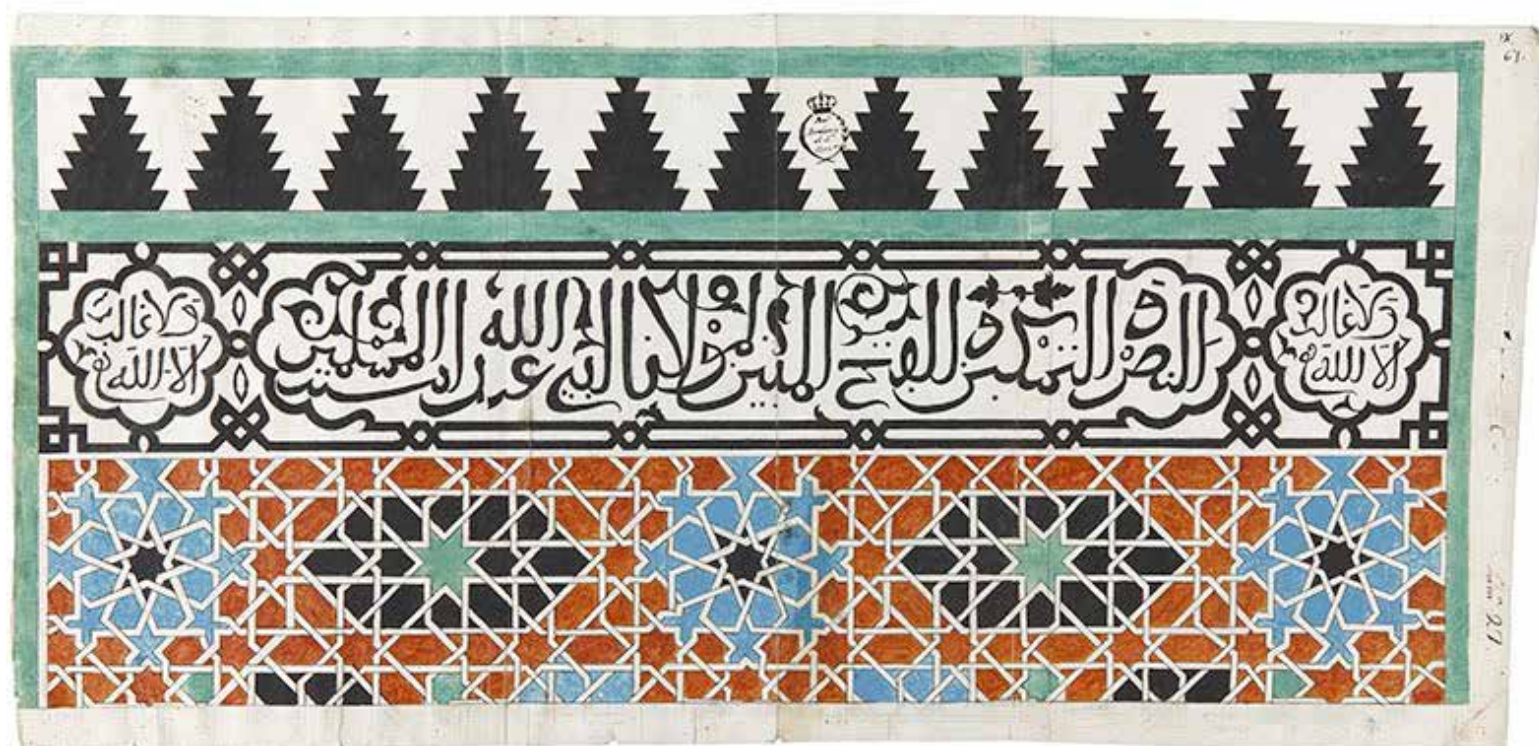
Papel verjurado agarbanzado claro, 345 x 705 mm

Dibujo de referencia para la composición superior de la estampa XIX, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por José González

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 74

Museo de la Academia, MA/506







*Inscripción árabe en el mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Inscripción, hecha en alicatado, de la jamba izquierda del arco de acceso al mirador de Lindaraja. Esta epigrafía, como la anterior, se encuentra situada en la parte superior del zócalo ocupado en su mayor parte por una composición geométrica de lazo de ocho, que en este diseño se obvió por ser semejante a la incluida en el dibujo cat. 38.

Este diseño tiene el notable interés de mostrarnos la inscripción completa, como seguramente se encontraba en los años sesenta del siglo XVIII, antes de que desapareciera de su lugar original una parte importante de la misma. La inscripción dice: “Gloria a nuestro señor el sultán Abū ‘Abd Allāh, hijo de nuestro señor el sultán Abū l-Ḥayyāy”, haciendo referencia a Muhammad V y a su padre Yūsuf I [Puerta (2011) 228].

**CAT. 39**

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“IX / 62”. Sello de la Academia.

Tinta negra. Papel verjurado agarbanzado  
claro, 345 x 685 mm

Dibujo de referencia para el motivo  
tercero de la estampa XIX, parte 2ª, de  
*Antigüedades Árabes de España*, grabada  
por José González

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 240-241  
(estampa)

Museo de la Academia, MA/507







وَلَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ عَبْدُ اللَّهِ وَرَسُولُهُ  
وَلَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ عَبْدُ اللَّهِ وَرَسُولُهُ  
وَلَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ عَبْدُ اللَّهِ وَرَسُولُهُ  
وَلَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ مُحَمَّدٌ عَبْدُ اللَّهِ وَرَسُولُهُ

## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Panel de alicatado en el mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra, 1762*

*Antigüedades Árabes de España*

Zócalo de alicatado que cubre las cuatro esquinas del mirador de Lindaraja.

### CAT. 40

En el ángulo superior derecho, a tinta:

“XI / 64”. Sello de la Academia

Tinta negra y temple pardo, azul y verde.

Papel verjurado agarbanzado claro,

350 x 475 mm

Dibujo de referencia para la composición inferior de la estampa XXIV, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 82

Museo de la Academia, MA/497



N<sup>o</sup> 63

e.

Lam<sup>a</sup> 29



## DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

---

*Panel de alicatado en el mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra, 1762*

*Antigüedades Árabes de España*

Zócalo de alicatado que acompaña la parte baja de las dos ventanas laterales del mirador de Lindaraja.

### CAT. 41

En el ángulo superior derecho, a tinta: “XI / 63”. A la derecha, a tinta: “C / Lam<sup>a</sup> 29”. Sello de la Academia. En el verso, a la derecha, a tinta: “Solerías”

Tinta negra y temple pardo, azul, verde y morado. Papel verjurado agarbanzado claro, 350 x 470 mm

Dibujo de referencia para la composición superior de la estampa XXIV, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 83

Museo de la Academia, MA/498





xi  
64

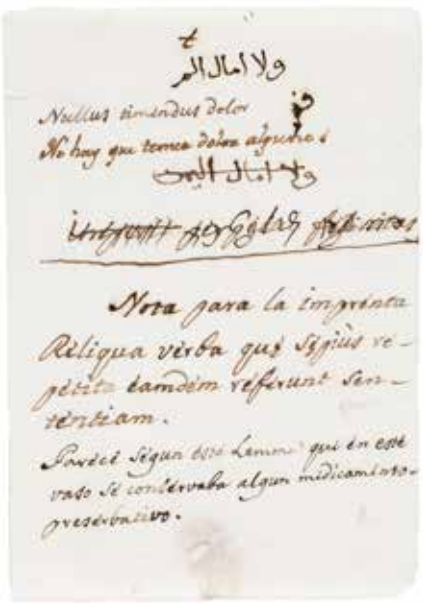


*Jarrón nazari de las Gacelas, palacio de la Alhambra, 1762*  
*Antigüedades Árabes de España*

Bello jarrón llamado de las Gacelas, por aparecer estos animales como motivo principal de su decoración. Las dos obras maestras de la alfarería nazari representadas en este dibujo y en el siguiente, debieron formar parte de los enseres que contenía el palacio cuando pasó a manos de los Reyes Católicos y siguieron ubicados en la Alhambra. Según testimonio de José de Hermosilla, cuando se hizo este dibujo el jarrón ya había perdido una de sus asas, tal y como ha llegado hasta nosotros. Se conserva actualmente en el Museo de la Alhambra. El dibujo de la Academia está acompañado por un papel pegado que contiene la transcripción y traducción del epígrafe del jarrón, realizada seguramente por Miguel Casiri, aunque la lectura correcta del texto, muy conocido y usado en el arte nazari e islámico, es: “ventura y prosperidad”.

CAT. 42

En un papel pegado, a tinta: “wa-lā amāl alam [en árabe] / Nullus timendus dolor / No hay que temer dolor alguno / Nota para la imprenta / Reliqua verba que sepius repetita eadem referunt sententiam. / Parece según este lemma que en este vaso se conservaba algun medicamento preservativo.”. Sello de la Academia  
Tinta negra, aguadas de colores. Papel verjurado agarbanzado claro, 475 x 348 mm  
Dibujo de referencia para la estampa XVIII, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Tomás Francisco Prieto  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 89  
Museo de la Academia, MA/522





*Jarrón nazarí de los Escudos, palacio de la Alhambra, 1762-1763*  
*Antigüedades Árabes de España*

Este segundo jarrón, conocido como de los Escudos, tuvo peor fortuna que el anterior. Según testimonio del viajero inglés Richard Ford [Ford (1845) 375-376] se rompió en tiempos del gobernador de la Alhambra Ignacio de Montilla y sus fragmentos se desperdigaron. Actualmente sólo se conserva el cuello del jarrón, que fue adquirido por Archer Milton Huntington a un marchante francés y donado a la Hispanic Society de Nueva York. Por este motivo, este dibujo constituye un documento de enorme valor. Como en el caso anterior conserva pegado un papel con la transcripción y traducción de los textos árabes incluidos en la decoración. Los dos dibujos despertaron un gran interés en Carlos III, quien mandó hacer copias de los mismos para que sirvieran de modelos en la fábrica de porcelana del Buen Retiro.

CAT. 43

Abajo, en un papel pegado, a tinta: “in circulo maiori / al-baqā’ wa-l-ṭanā al-tābi’ [en árabe] / Perpetuitas comes felicitas. / Perpetuidad e igual / felicidad. / in medio / Non est Deus nisi Deus. / que quidem verba in maiori / in utroque circulo minori eadem / repetita legas. / Solo Dios es Dios”. Sello de la Academia Tinta negra, aguada gris y temple azul, ocre, amarillo y rojo. Papel verjurado agarbanzado claro, 475 x 348 mm Dibujo de referencia para la estampa XIX, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Tomás Francisco Prieto  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 92  
Museo de la Academia, MA/523







## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

*Portada para la Alhambra de Granada, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

Dibujo para la portada de las estampas de la Alhambra en la serie *Antigüedades Árabes de España* que finalmente no se llegó a publicar. Contiene en la parte superior una vista imaginaria desde una posición imposible, que podría estar cerca de la Plaza Nueva, desde la que se ve la Alhambra en el centro e izquierda y Torres Bermejas a la derecha. En la parte inferior aparece una muralla con un arco renacentista acompañado por columnas almohadilladas que recuerda la Puerta de las Granadas, pero en una situación irreal. La imagen parece más una alegoría de la ciudad que una representación fiel, como sí son la mayoría de los dibujos, y puede considerarse un precedente de las vistas de otros artistas románticos posteriores, como David Roberts.

### CAT. 44

Arriba, a la derecha, a tinta: “Lamina Supernum<sup>ria</sup> con q empieza la obra”. En el centro, a tinta negra y aguada gris: “DESCRIPCION / DELA ALHAMBRA / DE / GRANADA”. Sello de la Academia Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 530 x 375 mm  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 97  
Museo de la Academia, MA/466



Σ

*Lamda Superum hie d'oppe la d'ia*



DESCRIPCION  
DE LA ALHAMBRA  
DE  
GRANADA

## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

### *Portada de Antigüedades Árabes de España, 1767*

Este dibujo, aún más irreal que el precedente, fue la portada definitiva de la edición de la primera parte de las *Antigüedades Árabes de España*, publicada por la Imprenta Real en 1787. Pretende ser una supuesta alegoría arquitectónica con muy pocos elementos realmente relacionables con el contenido de la obra. Se representa la puerta de una fortaleza situada detrás de un antemuro sobre el que se ha escrito, como si se tratara de una gran inscripción, el título de la publicación. La puerta está compuesta por un doble arco de herradura de notable espesor sostenido sobre columnas que recuerda los de la fachada de la sala de oración de la mezquita de Córdoba tras ser reforzados en tiempos de ‘Abd al-Raḥmān III, por lo que resulta totalmente anómala como puerta militar. También lo es el falso dintel adovelado sobre el que se extiende una inscripción con el lema de los nazaríes, tomado de la puerta de los Siete Suelos incluida entre los dibujos de la publicación. Resulta de todo ello una composición anacrónica e irreal. Las torres y murallas con ménsulas y almenas de extrañas formas acentúan lo inverosímil de la imagen, sólo comprensible desde el escaso conocimiento que en la época de la publicación se tenía, en amplias zonas de España y no digamos de Europa, de estas antigüedades islámicas, muchas de las cuales habían ido quedando arruinadas u ocultas por el paso del tiempo.

### CAT. 45

En el centro de la composición, a tinta:

“ANTIGVEDADES, / ARABES. / DE  
ESPAÑA.”. Sello de la Academia

Aguada gris. Papel verjurado agarbanzado  
claro, 428 x 342 mm

Dibujo preparatorio para la portada  
de la primera parte de *Antigüedades  
Árabes de España*, grabada por

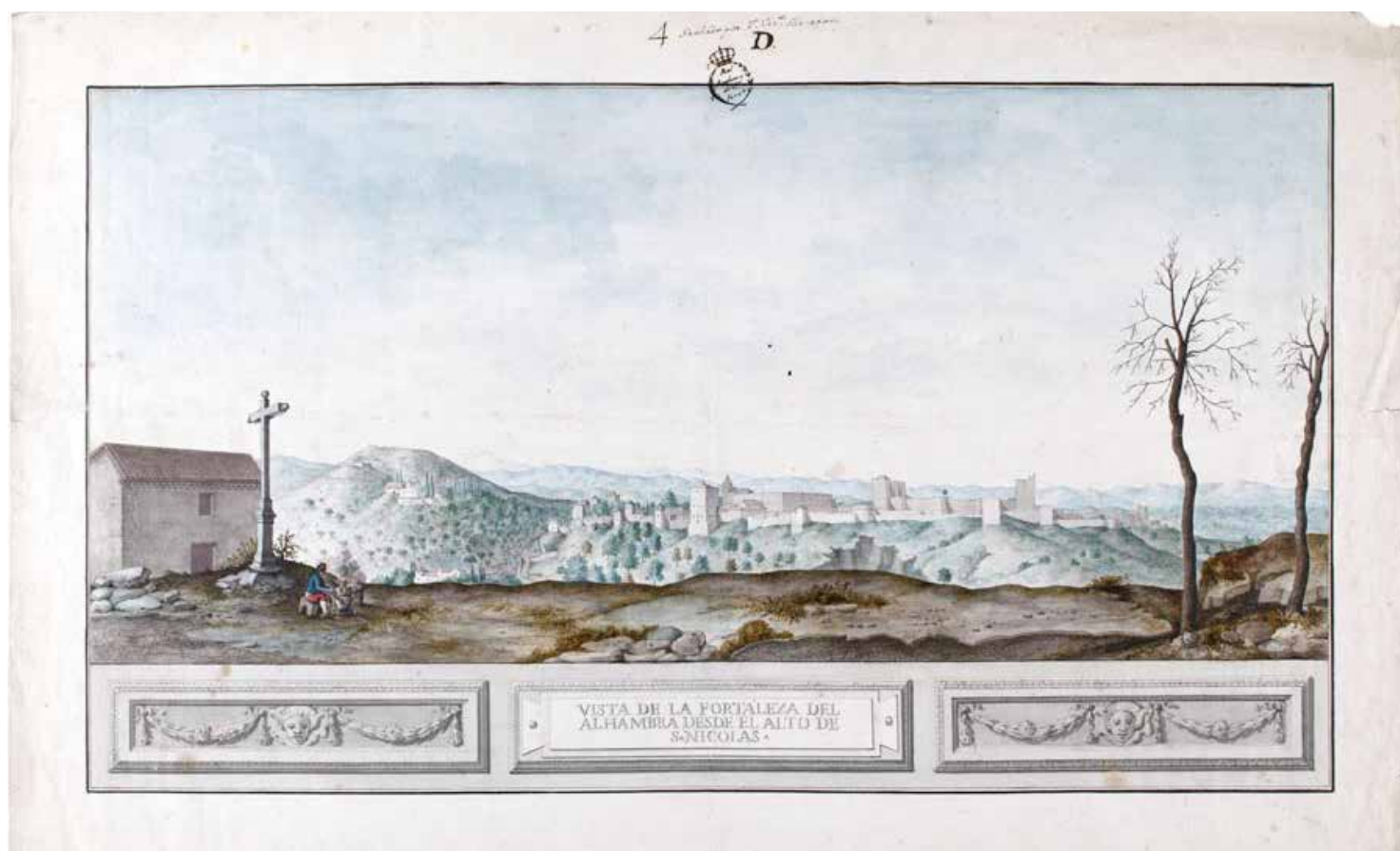
Jerónimo Antonio Gil

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 97

Museo de la Academia, MA/526







## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

*Vista de la fortaleza de la Alhambra desde el alto de San Nicolás, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

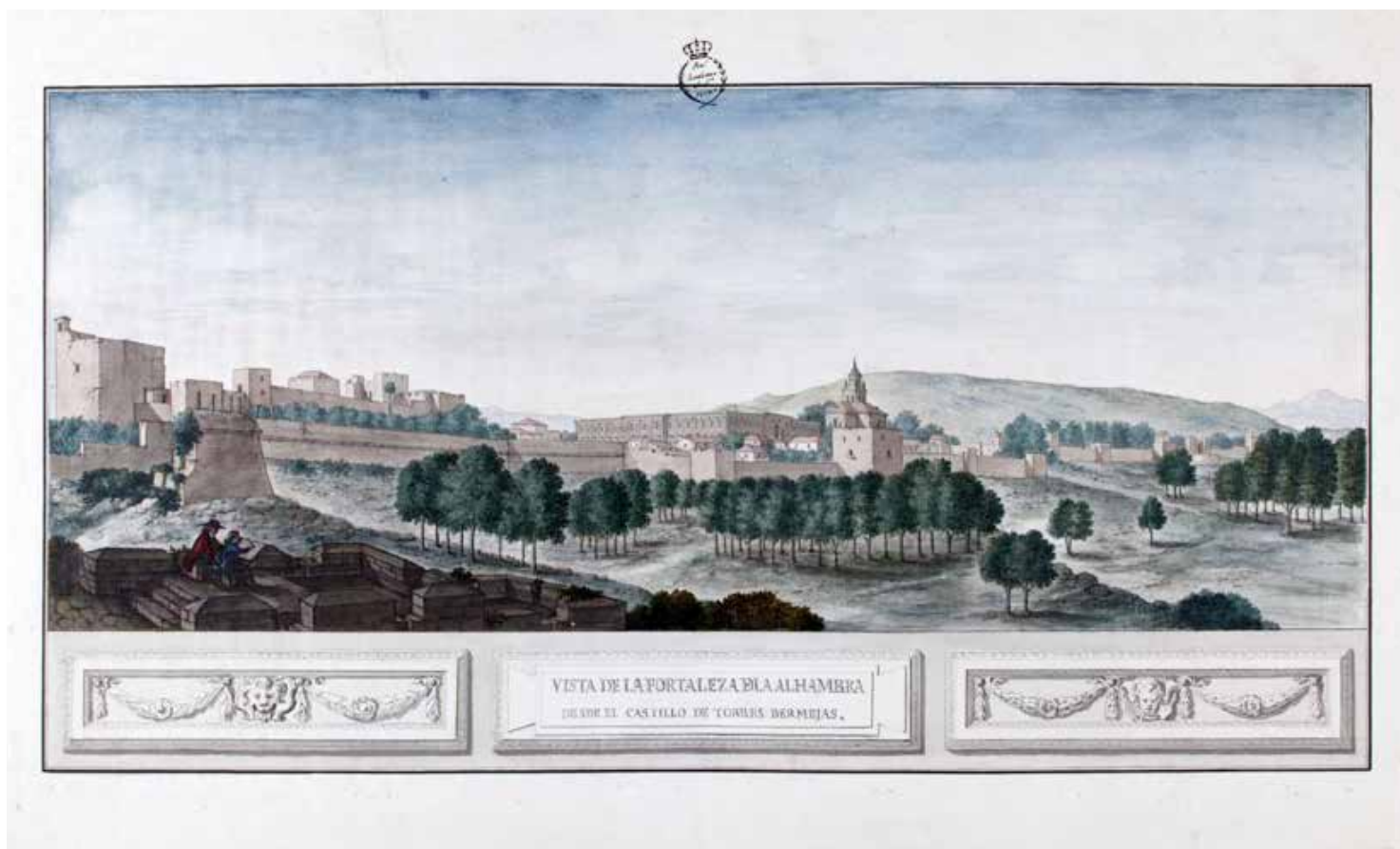
Bella visión de la Alhambra desde uno de los puntos más conocido y popular de contemplación de este singular conjunto monumental. El dibujo es de una perfección casi fotográfica, con multitud de pequeños detalles que aportan información sobre el estado del monumento en el siglo XVIII, algunos de ellos corroborados por otras fuentes, lo que otorga al documento una gran verosimilitud. Llama la atención la escasa vegetación existente en la ladera del río Darro, que contrasta con la exuberancia actual. Resulta interesante la ambientación de los primeros planos, que permiten imaginar un Albaicín muy despoblado, como si fuera un paraje casi rural. Se puede ver en posición muy lateral la cruz que aún existe en el mirador y una pequeña escena costumbrista con un personaje masculino avivando con un fuelle un hornillo portátil de cerámica, sobre el que hay colocada una olla de cuello estrecho, elementos de tradición andalusí. El dibujo está coloreado con aguadas.

### CAT. 46

Arriba, en el centro, a tinta: “4 grabada por D<sup>n</sup> Viz<sup>de</sup>. Garceran / D.”. Abajo, en el centro, a tinta: “VISTA DELA FORTALEZA DEL / ALHAMBRA DESDE EL ALTO DE / S: NICOLAS”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguadas gris, sepia, verde, azul y carmín. Papel verjurado agarbanzado claro, 495 x 741 mm. Dibujo de referencia para la estampa V, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Vicente Galcerán

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 96  
Museo de la Academia, MA/529



JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

*Vista de la Alhambra desde el castillo de Torres Bermejas, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

A semejanza del dibujo anterior, éste muestra una vista de la Alhambra desde el suroeste, concretamente desde la fortaleza de Torres Bermejas, una de cuyas torres se representa en primer plano sin excesiva fidelidad; una licencia del autor que parece autorretratarse en su terraza, en la que aparecen dos personajes con un tablero de dibujo como si estuvieran realizando la vista. El dibujo es de características semejantes a cat. 46, hecho con precisión y detenimiento contiene detalles de interés sobre el estado de la fortaleza y de su entorno, que aparece, como en el otro diseño, con mucha menos vegetación de la que existe actualmente, ya que hoy, desde este punto, resulta prácticamente invisible al observador todo el sector oriental. Precisamente esa zona, cuyas murallas fueron destruidas durante la retirada de las tropas napoleónicas, aparece representada en su forma original, tal como era antes de la voladura de sus torres y lienzos.

CAT. 47

Abajo en el centro: "VISTA DE LA FORTALEZA DE LA ALHAMBRA / DESDE EL CASTILLO DE TORRES BERMEJAS". Sello de la Academia Tinta negra y aguadas gris, verde, azul y roja. Papel verjurado agarbanzado claro, 422 x 472 mm

Dibujo de referencia para la estampa IV, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Francisco Muntaner Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 150-151 (estampa)

Museo de la Academia, MA/524



*Planta del palacio de la Alhambra, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

Este dibujo interpretativo de los palacios nazaríes de la Alhambra es, sin duda, uno de los más interesantes para comprender la mentalidad de los arquitectos de la Academia, y en especial de José de Hermosilla, con la que afrontaron la documentación de los monumentos árabes. Late en él un incipiente espíritu arqueológico, presente también en el plano de la mezquita de Córdoba, con el que intentan recrear los palacios antiguos, pero acompañado por unos indudables prejuicios fruto de su formación clasicista, que lleva a Hermosilla a proponer una imaginada estructura simétrica de disposición casi escurialense, apoyada en unos supuestos restos de muros, en la realidad inexistentes. También el dibujo explicativo del trazado de un arco de herradura, como arquetipo de arco árabe, pero en realidad muy poco presente en la Alhambra, está en la línea de los tratados de arquitectura tan en uso desde el Renacimiento. El dibujo llevaba pegado un papel con las correcciones de las leyendas tal y como finalmente se grabaron.

CAT. 48

Arriba, a tinta: “Segundo 18”. A la izquierda, a tinta: “Fig.<sup>a</sup> 1<sup>a</sup> / Arco construido según / el metodo de los Arabes”. A la derecha, a tinta: “A B C Centros para su formacion. / en el menor diametro de la Elipse. / D. Punto en el mayor diametro de la elipse / donde concurren las dovelas”. En papel pegado, a tinta: “A.B. centros de su formacion / en la linea horizontal o diá- / metro menor de la Elipse, / que representa el arco. / C. Centro en la vertical ó ma- / yor diámetro. / D. Punto en esta misma línea, / donde concurren las dovelas”. Abajo, a la derecha, a tinta: “Plano del palacio Árabe, ó Casa R<sup>l</sup>. / de los Reyes de Granada. Infiriese su an- / tigo estado de las porciones de funda<sup>tes</sup>. que / existen, y se señalan en la figura con el co- / lor negro: todo lo mas claro denota su de- / molicion p<sup>a</sup> [...]”. En papel pegado, a tinta: “1. Palacio de los Reyes moros de / Granada, como estaría en su / tiempo. / 2.- Fragmentos de que, con lo que / actualmente existe, se deduce / su figura. / 3.- Aditamentos hechos por los S<sup>res</sup>. / Reyes catolicos, y el S<sup>r</sup>. Empera- / dor Carlos V. que añadió el / Palacio señalado num<sup>a</sup> 4”. Sello de la Academia Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 403 x 523 mm Dibujo de referencia para la estampa X, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 101  
Museo de la Academia, MA/532

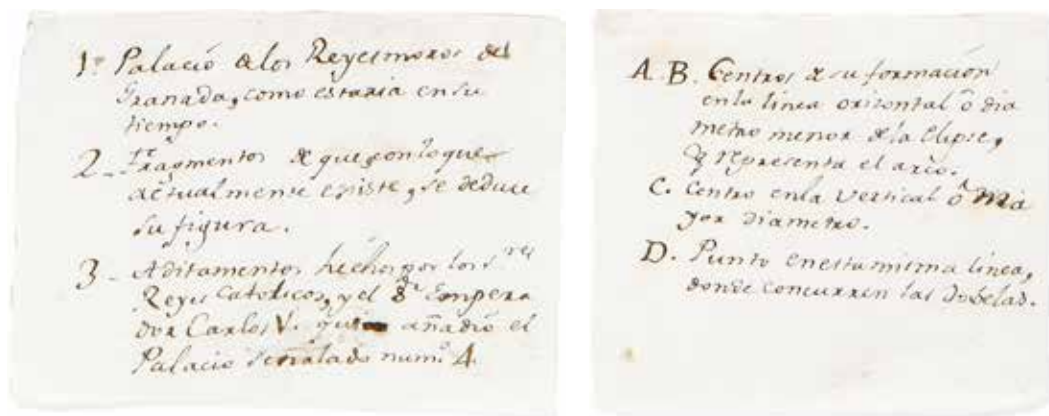


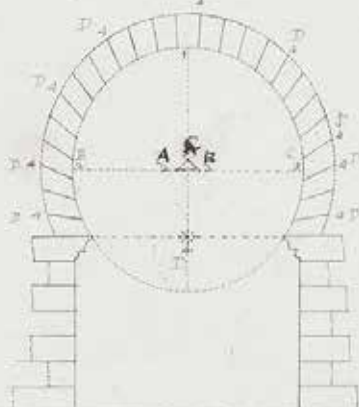


Fig. 1.<sup>a</sup>

Fig. 1.<sup>a</sup>

Arco construido según  
el método de los árabes

Arco árabe construido  
según el método de los árabes  
R. de S.



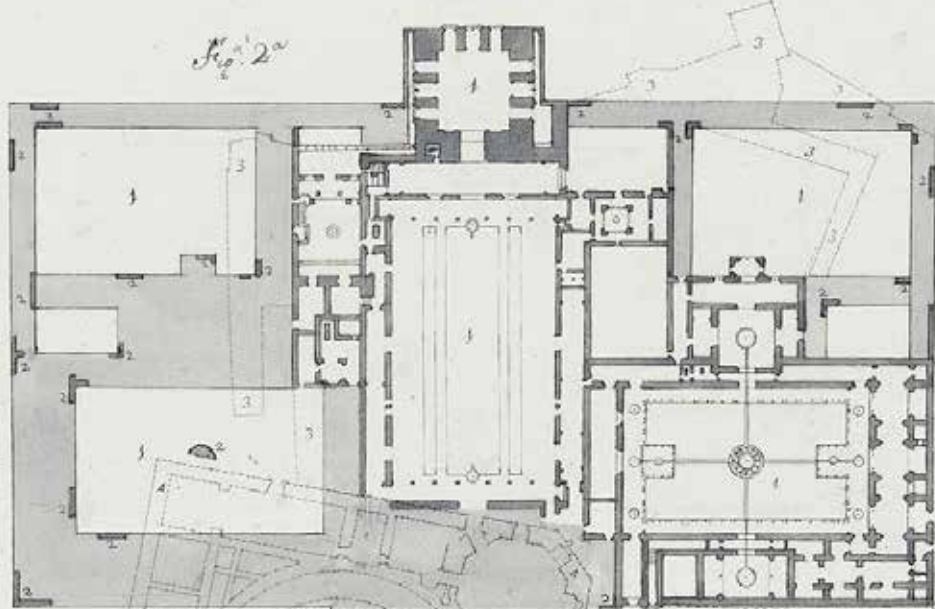
A B centro de la circunferencia  
en el punto de intersección  
de los ejes

A B C Centro para la construcción  
del arco árabe según el método  
de los árabes en forma de segmento  
de círculo con centro en el punto  
A y radio AB

A, B, C Centro para la construcción  
del arco árabe según el método  
de los árabes en forma de segmento  
de círculo con centro en el punto  
A y radio AB

C Centro en el mayor diámetro  
del arco  
D Centro en el mayor diámetro  
del arco construido en la forma  
de segmento de círculo

Fig. 2.<sup>a</sup>



Plano del Palacio Árabe, ó Casa del  
Rey de Granada. Se indican en  
negro el centro de las posiciones de las  
columnas, y en gris el centro de las  
columnas. Los números de las  
columnas, los números de las  
columnas, los números de las  
columnas.



## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

*Columna del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

Modelo de canon de una columna nazarí. En este caso, existen varios ejemplares referenciales en el patio de los Leones, y en concreto en el ángulo suroeste del mismo.

### CAT. 49

Sello de la Academia

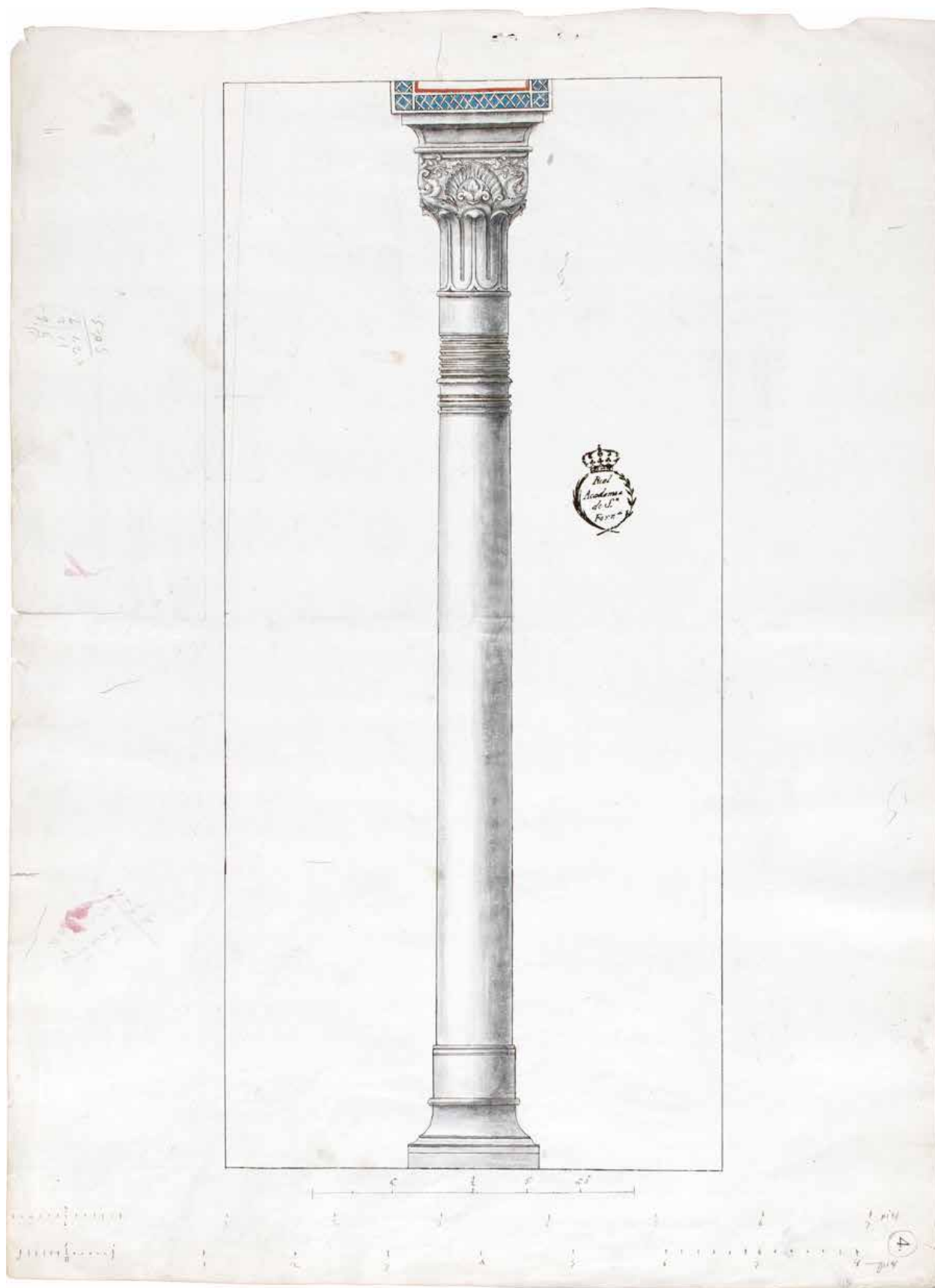
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 530 x 375 mm

Dibujo de referencia para el motivo central de la estampa XVI, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por José Murguía

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 94

Museo de la Academia, MA/468





## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

### *Cuatro capiteles de la Alhambra, 1766*

#### *Antigüedades Árabes de España*

Capiteles nazaries de la Alhambra, dos de ellos del patio de los Leones, los marcados como A y C. El indicado como B es el mismo dibujado por Sánchez Sarabia en cat. 1, y responde a los que sostienen el arco de embocadura de la alcoba central del salón de Comares. El D es un capitel reutilizado en la galería inferior del patio de la Reja. Salvo este último, los demás y uno nuevo [cat. 75] pasaron a integrarse junto con la columna del dibujo precedente en la estampa XVI de la publicación.

#### CAT. 50

Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 350 x 462 mm

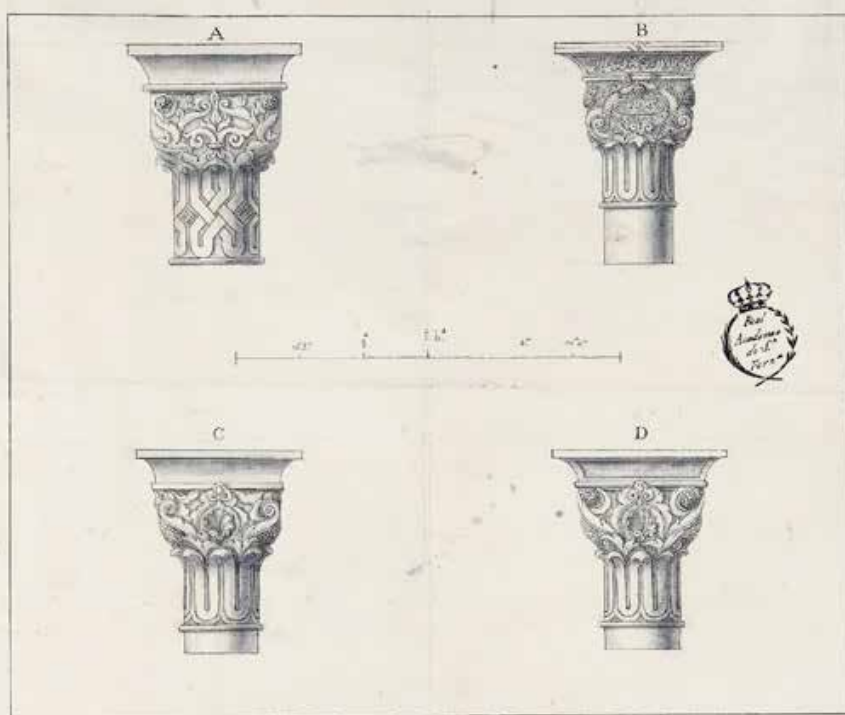
Dibujo de referencia para tres de los capiteles de la estampa XVI, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por José Murguía

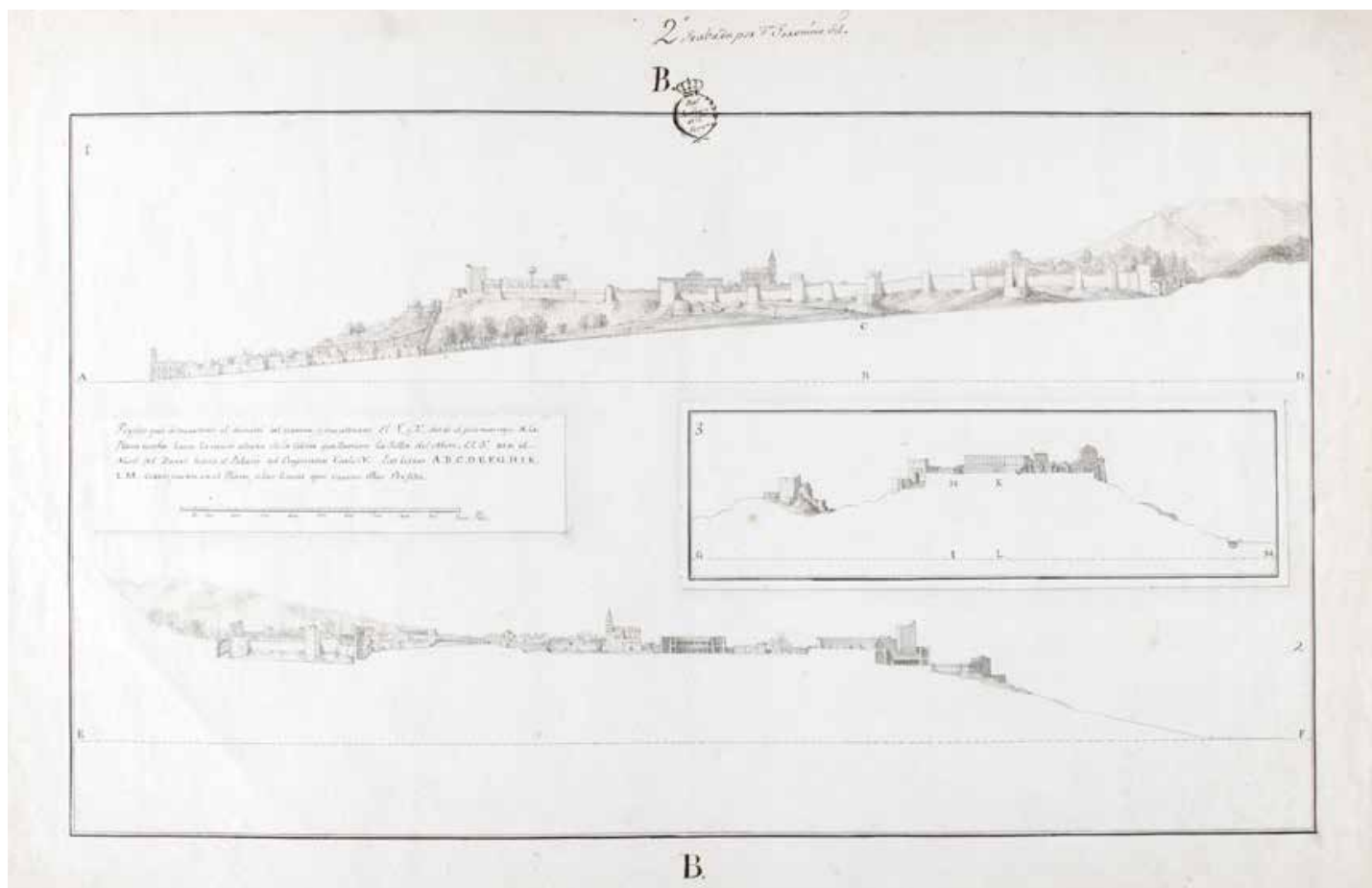
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 93

Museo de la Academia, MA/544









## JOSE DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

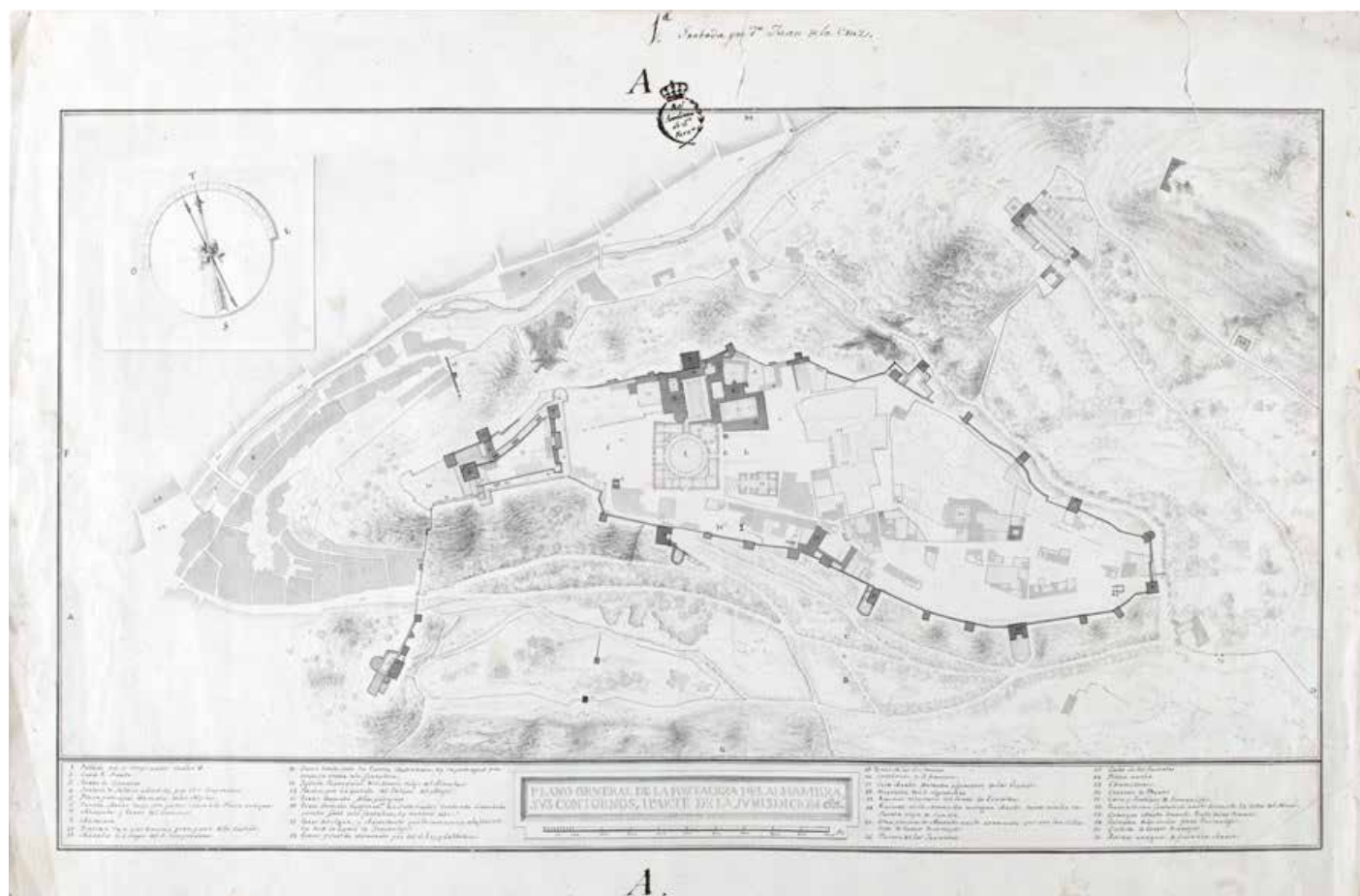
### *Vista de perfil de la fortaleza de la Alhambra, 1766-1767*

#### *Antigüedades Árabes de España*

Estos dieños, junto con el siguiente, componen una de las aportaciones más interesantes de la expedición enviada por la Academia. Se trata de los primeros planos generales de la Alhambra realizados hasta ese momento y se puede decir también que los mejores y más precisos de los hechos hasta el siglo pasado. En concreto, no tenemos representaciones de la Alhambra en alzados y secciones generales como los representados en este dibujo hasta finales del siglo XX. El alzado sur, dibujado en la parte superior, es anterior a la voladura de gran parte de este frente de la fortaleza llevada cabo por el ejército napoleónico al retirarse de la ciudad. Da información precisa de todas las torres existentes en origen, ya que algunas de ellas no llegaron a reconstruirse después. El alzado-sección desde el norte ofrece igualmente información precisa, entre otras cosas sobre el cubo artillero del extremo occidental construido por los Reyes Católicos y volado, asimismo, por los franceses. La sección transversal es también de interés, aunque tiene errores importantes en los niveles del interior del recinto.

#### CAT. 51

Arriba, en el centro, a tinta: “2º. Grabada por D<sup>n</sup> Jerónimo Gil. / B.”. En el centro, a la izquierda, a tinta: “Perfiles que demuestran el desnivel del terreno, y sus alturas. El 1º, y 2º, desde el piso mas vajo de la / Plaza nueva hasta la maior altura de la Colina que llaman la Silla del Moro. El 3º, desde el / Nivel del darro hasta el Palacio del Emperador Carlos V. Las letras A.B.C.D.E.F.G.H.I.K./ L.M. corresponden en Plano, a las líneas que causan dhos Perfiles”. Abajo, en el centro, a tinta: “B”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 493 x 740 mm  
Dibujo de referencia para la estampa III, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Jerónimo Antonio Gil  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 87  
Museo de la Academia, MA/543



## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

### *Plano general de la fortaleza de la Alhambra, sus contornos y parte de la jurisdicción, 1766-1767* *Antigüedades Árabes de España*

La planta general de la Alhambra es, sin duda, uno de los trabajos de mayor calidad de los efectuados por José de Hermosilla en su viaje a Granada y Córdoba en 1766. Aparte de la sorprendente precisión que posee esta planta, puede considerarse, con la vista precedente, el mejor levantamiento del recinto efectuado antes de los abordados en la segunda mitad del siglo XX. Este diseño ha servido de referente a cuantos se han realizado durante los dos siglos posteriores y, por ello, aporta una información muy valiosa para conocer la evolución del conjunto, especialmente en lo que se refiere a los edificios existentes en ese momento en el interior del recinto áulico. Así, se puede ver parcialmente en pie el palacio de los Abencerrajes, llamado en el plano “del Muftí”, y el área que ocuparon las casas del conde de Tendilla antes de que fueran demolidas por él, al serle retirada por Felipe V la alcaidía perpetua de la Alhambra que le habían otorgado los Reyes Católicos. Se aprecia, también, el área perteneciente al convento de San Francisco con sus jardines y huertas.

#### CAT. 52

Arriba, en el centro, a tinta:

“1º. Grabada por D<sup>o</sup> Juan de la Cruz”.

Abajo, en el centro, a tinta: “A”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 493 x 740 mm

Dibujo de referencia para la estampa II, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan de la Cruz

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 86

Museo de la Academia, MA/619

*Planta del palacio nazarí y del palacio de Carlos V en la Alhambra, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

Esta planta de la Casa Real, es como los dibujos anteriores, un documento de gran interés para conocer el estado de los palacios nazaríes a mediados del siglo XVIII. Desde el punto de vista de la precisión, resulta menos exacto que el plano anterior, pues tiende a considerar todos los espacios más regulares de lo que en realidad son. Así, no recoge ni las asimetrías del patio de Comares ni la falta de paralelismo entre los dos frentes menores. Tiene también errores apreciables en el posicionamiento relativo de los dos grandes patios, el de Comares y el de los Leones. Con todo, resulta un documento de inestimable valor para conocer la evolución de la Alhambra en la Edad Moderna.

CAT. 53

Arriba, en el centro, a tinta: “5º Grabado por D<sup>n</sup> Thomas Lopez / E.”. Arriba, a la derecha, a tinta: “Plano de la casa RI Arabe que demuestra su principal piso. Esta al de los / subterráneos del Palacio del Sr Emperador Carlos V, con los quales se une / 1. Entrada a la Casa Real por la vivienda del Alcayde / 2. Patio del estanque y sus Galerías / 3. Patio interior / 4. Capilla de la casa Real / 5. Galería que sirve de Antecámara a la sala de Comares / 6. Sala de Comares. / 7. Archibo. / 8. Corredor cubierto por donde se ven los Baños. / 9. Bovedas que cubren la disposición de los Baños y sirben / de pabimento aunque irregular al patio que forman. / 10. Sala de las dos Hermanas perteneciente al patio de los Leones. / 11. Patio de los Leones con su Galería. / 12. Cenadores que unen las galerías. / 13. Salón en forma de Tribunal. / 14. Vivienda correspondiente a este patio. / 15. Sala donde se dice fueron degollados los Abencerrajes. / 16. Aljive que no tiene agua. / 17. Salón correspondiente al patio de los leones. / 18. Salida de la Casa Real a la plazuela donde está la Parroquia. / 19. Comunicación interior a toda la Casa Real, y a la Vivienda- / que le añadió el S. Emperador. / 20. Vivienda añadida. / 21. Quarto que llaman de las frutas. / 22. Jardín de Lindaraja. / 23. Torre llamada el tocador de la Reyna. / 24. Escalera y patio arruinado, llamado vulgarm<sup>te</sup> la / Prisión de la Reyna Sultana. / 25. Comunicación al palacio del S<sup>r</sup> Emperador. / 26. Sala de los Secretos. / 27. Piezas Subterráneas. / 28. Puerta que de los Subterráneos sale a la calle. / 29. Fundamentos del Palacio del S. Emperador Carlos V”. Abajo, en el centro, a tinta: “D”. En el verso, arriba a la izquierda, a tinta: “Dibujo y estampa / López. Plano de la Casa Árabe nº 5”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 530 x 760 mm

Dibujo de referencia para la estampa VI, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Tomás López

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 98

Museo de la Academia, MA/542





JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

*Planta inferior del palacio de la Alhambra, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

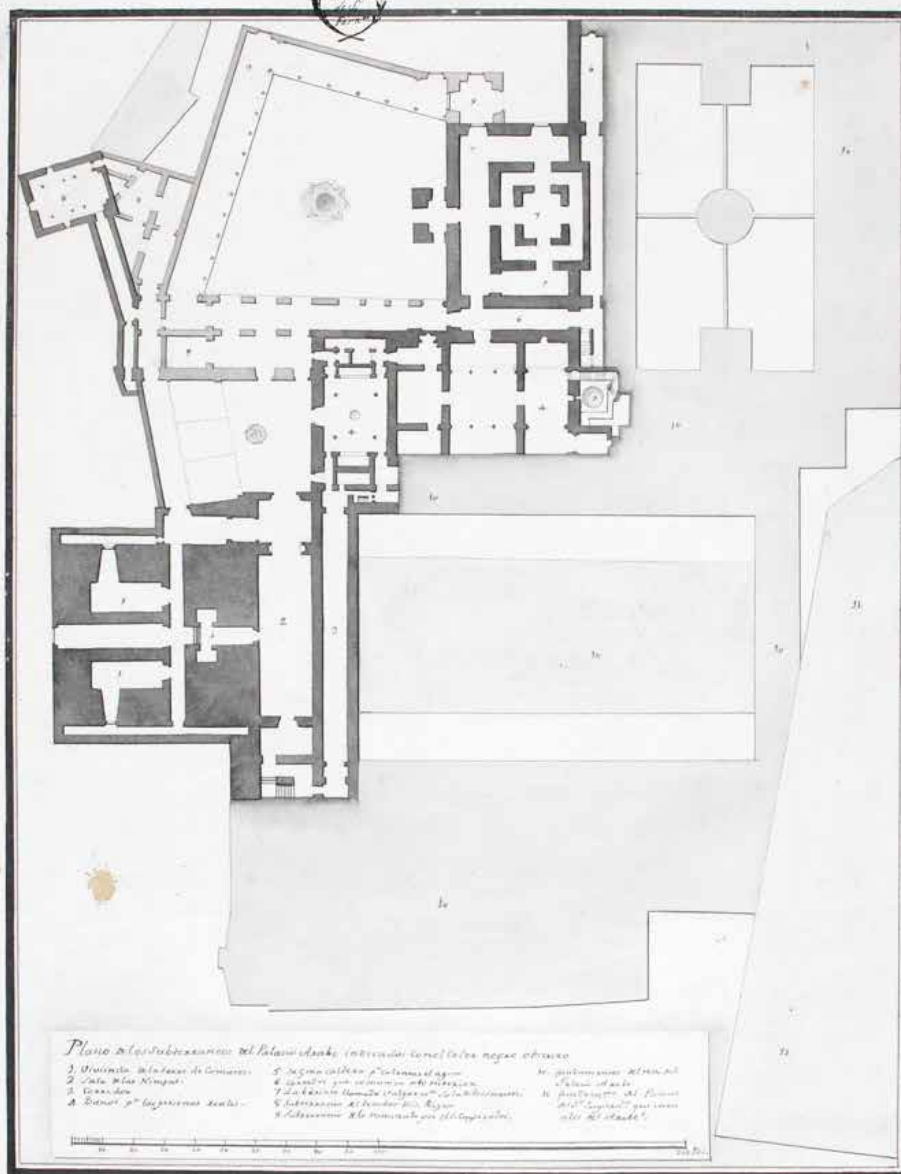
Complemento del plano anterior, éste representa la planta inferior de los palacios en donde se pueden observar las salas subterráneas de la torre de Comares y de la sala de las Dos Hermanas, y sobre todo, el baño real. Adolece de los mismos errores del diseño del nivel superior pero, como aquél, aporta una información fiel sobre esta zona de los palacios de la Alhambra.

CAT. 54

En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “Lam<sup>a</sup> 18”. Arriba, en el centro, a tinta: “R. grabada por Dn Thomas López”. Abajo, en el centro, a tinta: “Plano de los subterráneos del Palacio Árabe indicados con el color negro obscuro / 1. Vivienda de la torre de Comares. / 2. Sala de las Ninfas. / 3. Corredor. / 4. Baños p<sup>a</sup> las personas reales. / 5. La Gran caldera p<sup>a</sup> calentar el agua. / 6. Corredor que comunica a lo interior. / 7. Laberinto llamado vulgarm<sup>te</sup> Sala de los secretos. / 8. Subterráneo del tocador de la Reyna. / 9. Subterráneo de lo restaurado por el S. Emperador. / 10. Fundamentos del resto del / Palacio Árabe / 11. Fundamentos del Palacio / del S<sup>r</sup>. Emperador. Que unen / a los del Árabe”. Sello de la Academia Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 540 x 380 mm Dibujo de referencia para la stampa VI.2, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Tomás López Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 99 Museo de la Academia, MA/534



R. gaubadepo V. honrat loper



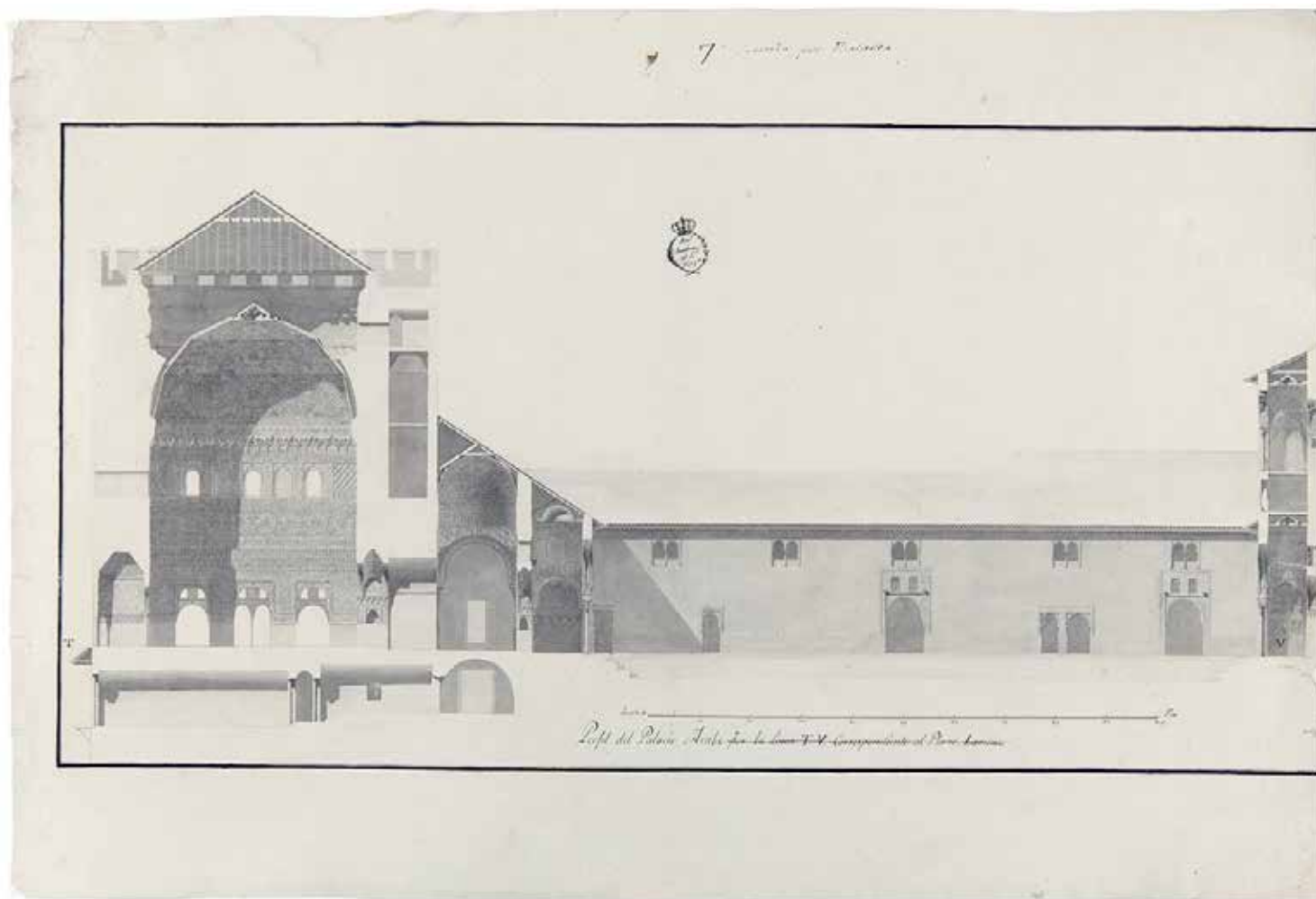
Plano del Gobierno de Guatemala (interior) con el nombre de las partes

1. Oficina de la Real Audiencia  
2. Sala de las Reuniones  
3. Corral de la Audiencia  
4. Sala de las Reuniones de la Audiencia

5. Sala de las Reuniones de la Audiencia  
6. Sala de las Reuniones de la Audiencia  
7. Sala de las Reuniones de la Audiencia  
8. Sala de las Reuniones de la Audiencia

9. Sala de las Reuniones de la Audiencia  
10. Sala de las Reuniones de la Audiencia





## JUAN DE VILLANUEVA

Madrid, 1739 – 1811

*Sección longitudinal del palacio de Comares de la Alhambra, 1766-1767*

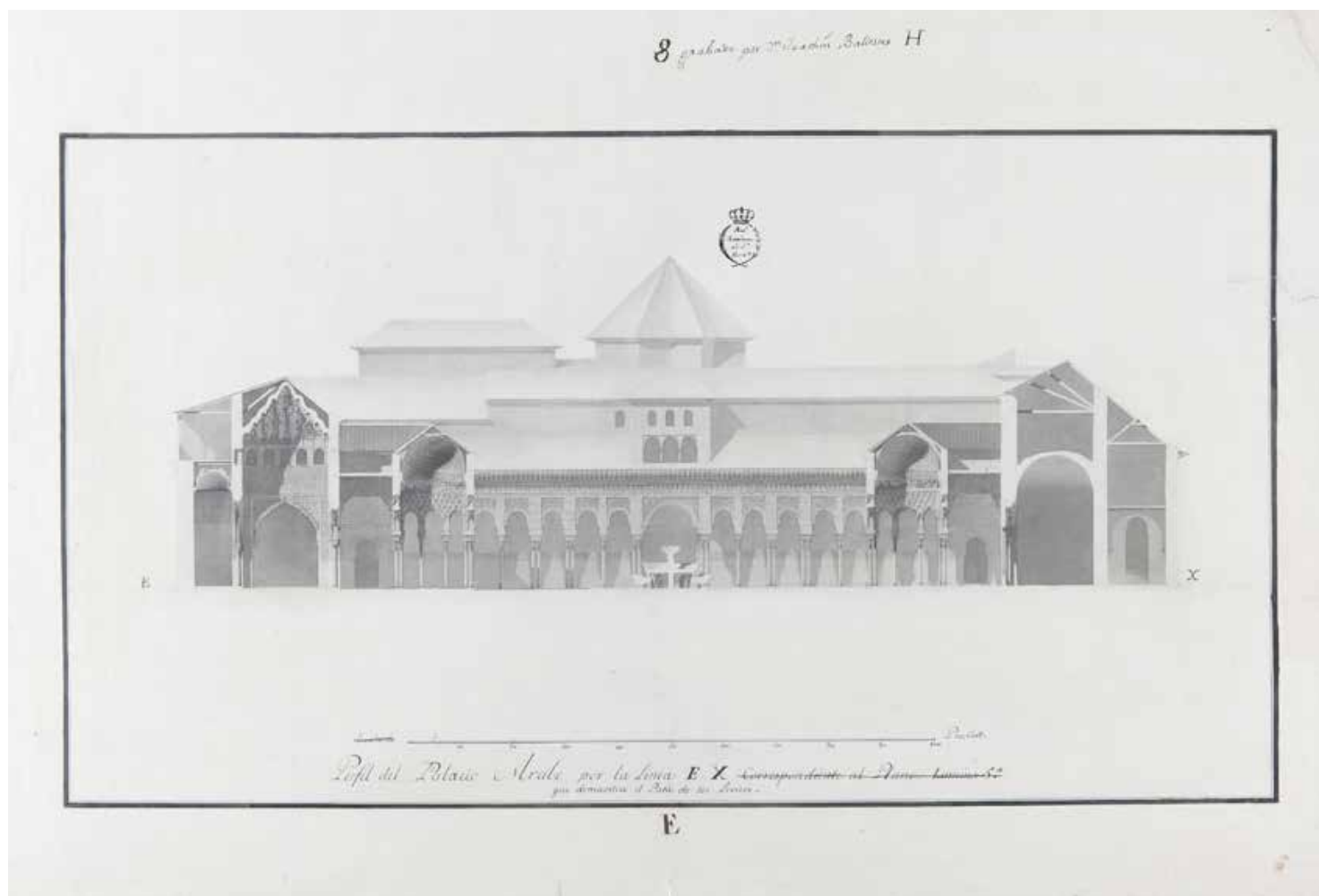
*Antigüedades Árabes de España*

Este dibujo es otro de los realizados con una mayor calidad gráfica y precisión. Muestra la sección longitudinal del palacio nazarí por el eje del salón y torre de Comares y por el patio que los precede. Es interesante la información que aporta sobre detalles que transformaciones posteriores han modificado, como la cubierta de la sala de la Barca a un solo agua o la cubrición del salón de Comares, donde se aprecian los restos de la primitiva bóveda, demolida por su situación de ruina a finales del siglo XVII. Sin embargo, es impreciso y olvida la existencia de una planta entre las estancias existentes en la cara sur de la torre. Merece destacarse de este dibujo, debido a la pericia de Juan de Villanueva, la calidad del grafismo, sobre todo en la decoración del salón. Esta sección formaba parte de una composición mayor, junto con otro dibujo realizado por Juan Pedro Arnal con la sección del palacio de Carlos V, hoy desaparecido, grabados conjuntamente y publicados en una estampa de gran tamaño.

### CAT. 55

Arriba, en el centro, a tinta: “7º grabada por Ballester”. Abajo, en el centro, a tinta: “Perfil del Palacio Árabe [tachado] por la línea T.V. Correspondiente al Plano. Lamina”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 512 x 752 mm  
Dibujo de referencia para la sección superior de la estampa VII, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Joaquín Ballester  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 106  
Museo de la Academia, MA/541





## JUAN DE VILLANUEVA

Madrid, 1739 – 1811

*Sección longitudinal del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

Esta sección longitudinal del patio de los Leones mirando hacia el sur es un documento de alto valor, realizado con pericia y precisión. Ofrece interesantes informaciones, entre otras, la existencia de la galería de época cristiana dispuesta sobre las alcobas de la sala de los Reyes. También pueden verse otros detalles como las estructuras de soporte de los tejados y la forma de los espacios entre éstos y las bóvedas ornamentales, prueba inequívoca de su autoría por uno de los mejores arquitectos de la época.

### CAT. 56

Arriba, en el centro, a tinta: “8 grabado por Dn Joaquín Ballester H”. Abajo, en el centro, a tinta: “Perfil del palacio Árabe por la Línea E x [tachado] Correspondiente al Plano. Lamina 5ª, / [continúa sin tachar] que demuestra el Patio de los Leones- / E”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 540 x 765 mm  
Dibujo de referencia para la estampa VIII, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Joaquín Ballester  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 105  
Museo de la Academia, MA/540

## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

*Planta y alzado de la fuente del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

No podía faltar entre los dibujos realizados para este proyecto la representación detallada de la famosa fuente que da nombre al originalmente llamado Alcázar del Jardín Feliz. El dibujo recoge el estado de la fuente en aquel momento, y por tanto antes de las reformas llevadas a cabo en los años setenta del siglo pasado cuando se eliminó la taza superior y los balaustres que hacían reposar la taza inferior en los lomos de los leones. Los animales se han figurado con aspecto más naturalista y dinámico que los originales, a los que se ha desprovisto del hieratismo y sentido abstracto que provocó un juicio negativo por parte de los académicos al referirse a la escultura árabe. No aparece representado el surtidor alto que puede verse en otras imágenes posteriores y que se eliminó junto con la taza alta, al considerarlo posterior a aquella fecha.

### CAT. 57

En el ángulo superior izquierdo, a tinta:

“Lam<sup>a</sup> 17”. Arriba, en el centro, a tinta:

“32. / gravada por Murguía / Plano y Elevación de la fuente del patio de los Leones”. Abajo, en el centro, a tinta: “e”.

Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 491 x 363 mm

Dibujo de referencia para la estampa

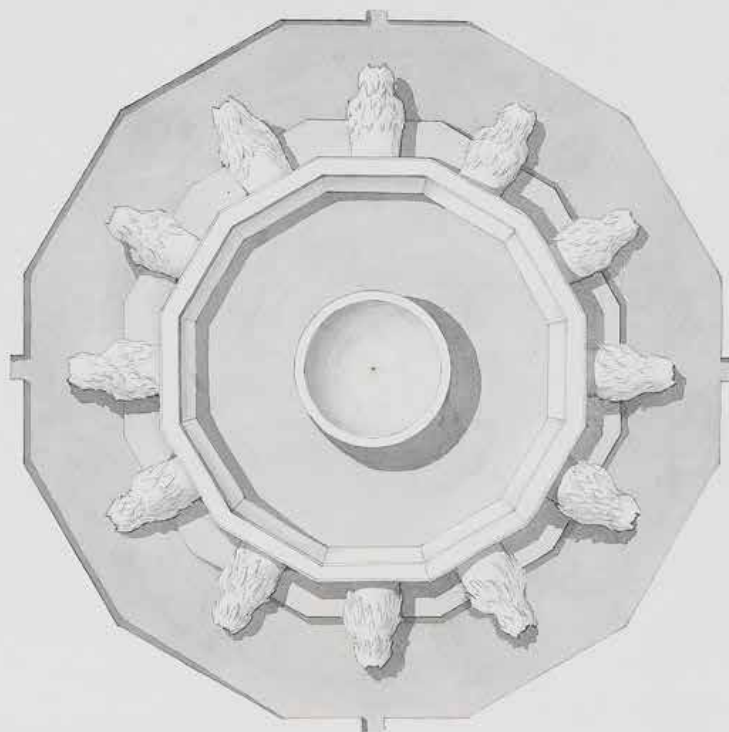
IX, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de*

*España*, grabada por José Murguía

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 104

Museo de la Academia, MA/533

Plano y Elevación de la fuente de El Patio de los Leones.



e.

JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

*Puerta de Siete Suelos en la fortaleza de la Alhambra, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

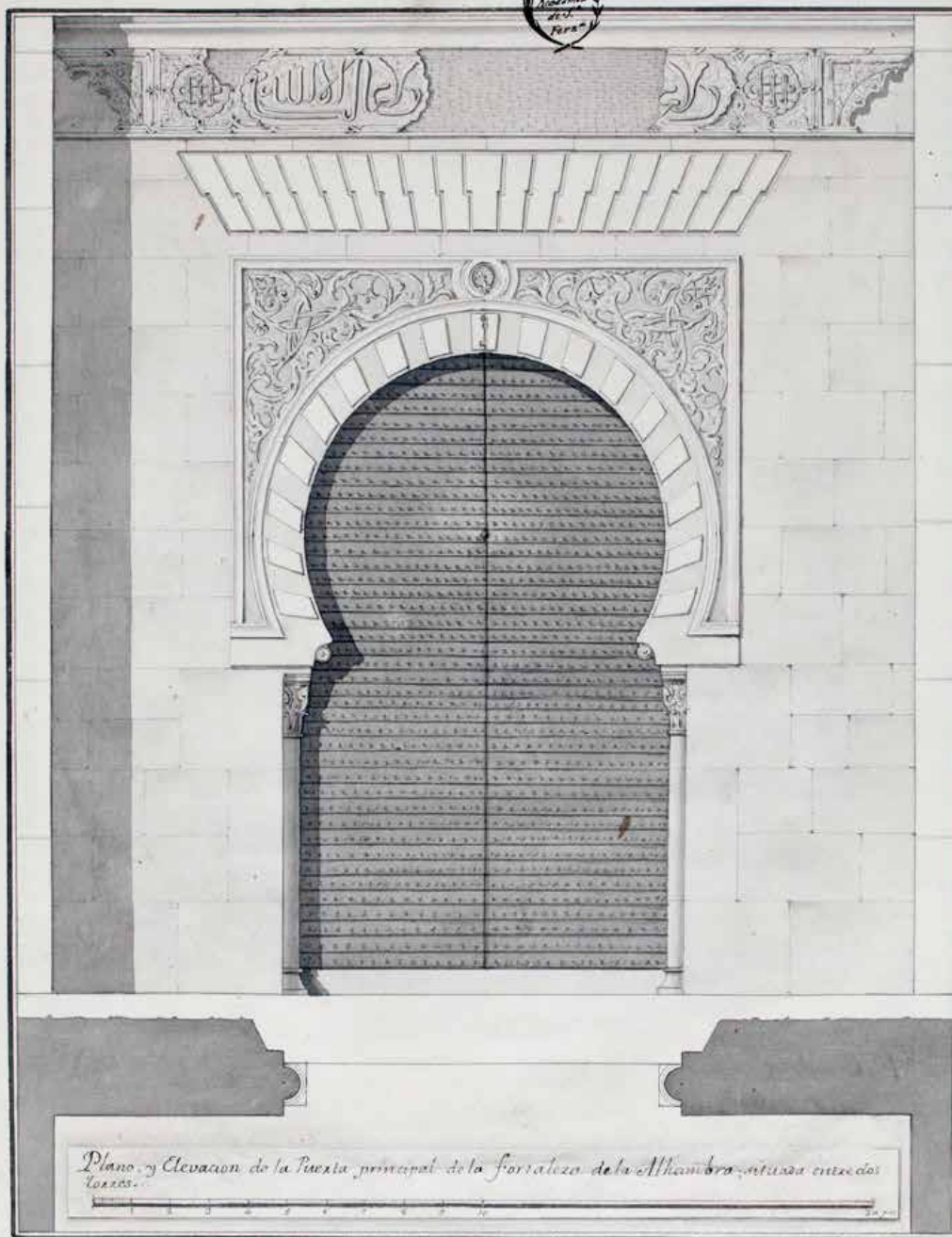
Esta puerta, rotulada como “Puerta principal de la fortaleza de la Alhambra”, es la llamada de Siete Suelos o Báb al-Gudur o Báb al-Faras según los distintos documentos, que se abre en el frente sur del recinto. La puerta y sus torres fueron voladas por los franceses en su retirada en 1812, por lo que este dibujo es el único testimonio del que se dispone para conocer su forma original y, por tanto, fue utilizado para reconstruirla en los años setenta del siglo XX. El arco y su decoración se rematan con un friso en el que se repite dos veces el lema de los nazaríes: “No hay vencedor sino Dios”.

CAT. 58

En el ángulo superior izquierdo, a tinta: “Lam<sup>a</sup> 15”. Arriba, en el centro, a tinta: “grabada por Murguía”. Abajo, en el centro, a tinta: “Plano y Elevacion de la Puerta principal de la fortaleza de la Alhambra; situada entre dos / torres”. Sello de la Academia  
Lápiz negro y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 487 x 364 mm  
Dibujo de referencia para la estampa I.2, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por José Murguía  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 76  
Museo de la Academia, MA/528



H.



JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

*Planta del palacio del Generalife, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

Esta planta de la residencia de la almunia real del Generalife proporciona información sobre su estado en el siglo XVIII. Destaca la presencia de la pequeña capilla barroca en el frente occidental que aprovechaba parte del mirador nazarí restuarado por Leopoldo Torres Balbás tras eliminar la obra barroca. También son de resaltar los dos cuerpos de edificación adosados a la *qubba*-mirador agregada por Muhammad V a la sala norte del patio de la Acequia. El plano, como otros semejantes de la Casa Real, es bastante detallado aunque contiene algunos errores al no registrar la falta de ortogonalidad del cuerpo de edificio del lado norte respecto al eje del patio.

CAT. 59

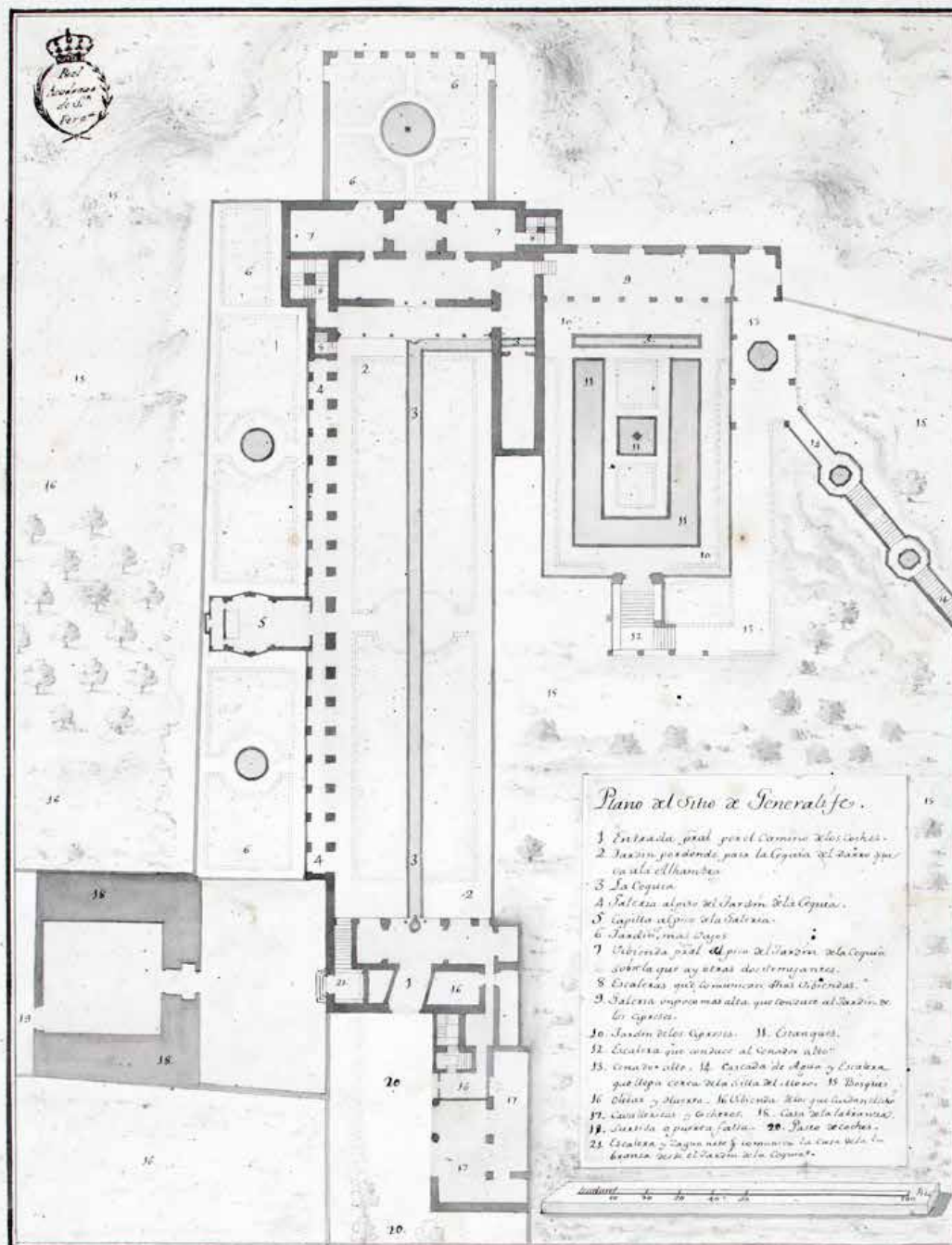
Arriba, en el centro, a tinta: “14”. Abajo, a la derecha, a tinta: “Plano del sitio de generalife. / 1. Entrada gral. por el camino de los coches. / 2. Jardín por donde pasa la Cequia del darro que / va a la Alhambra / 3. La Cequia / 4. Galería al piso del Jardín de la Cequia. / 5. Capilla al piso de la Galería. / 6. Jardin<sup>s</sup> mas vajos. / 7. Vivienda pral. al piso del jardín de la Cequia / sobre la que ay otras dos semejantes: / 8. Escaleras que Comunican otras viviendas. / 9. Galería un poco mas alta que conduce al Jardin de / los cipreses. / 10. Jardin de los Cipreses. 11. Estanques. / 12. Escalera que conduce al cenador alto. / 13. Cenador alto. 14. Cascada de Agua y escalera / que llega cerca de la silla del Moro. 15. / Bosque / 16. Olibar y Huerta. 17. Vibienda de los que cuidan el sitio. / 19. Surtida o puerta falsa. 20. Paseo de coches. / 21. Escalera y zaguanete q comunica la casa de la- / branza desde el jardín de la Cequia”. Sello de la Academia

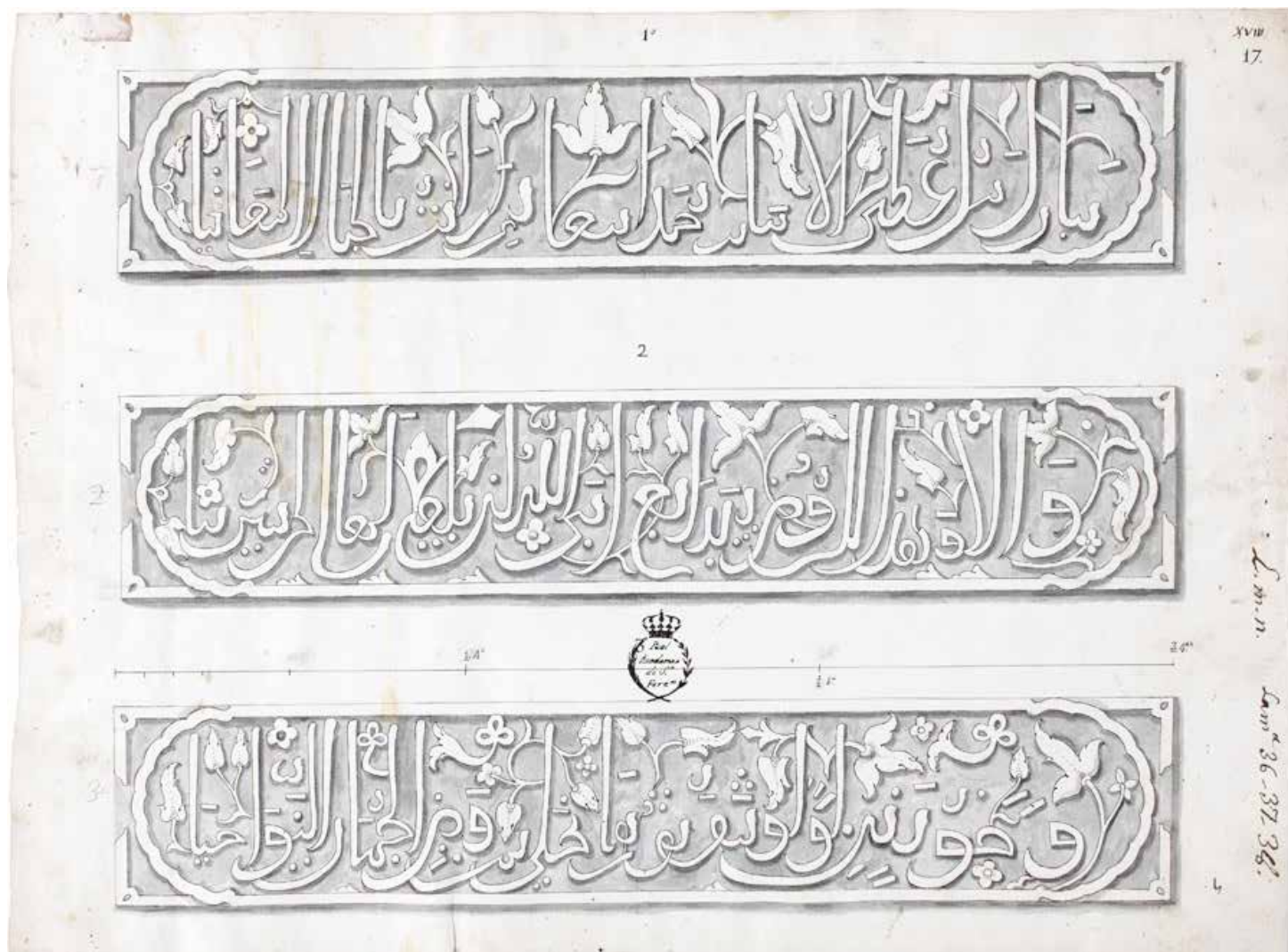
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 472 x 361

Dibujo de referencia para la estampa XX, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Minguet

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 109

Museo de la Academia, MA/535





## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

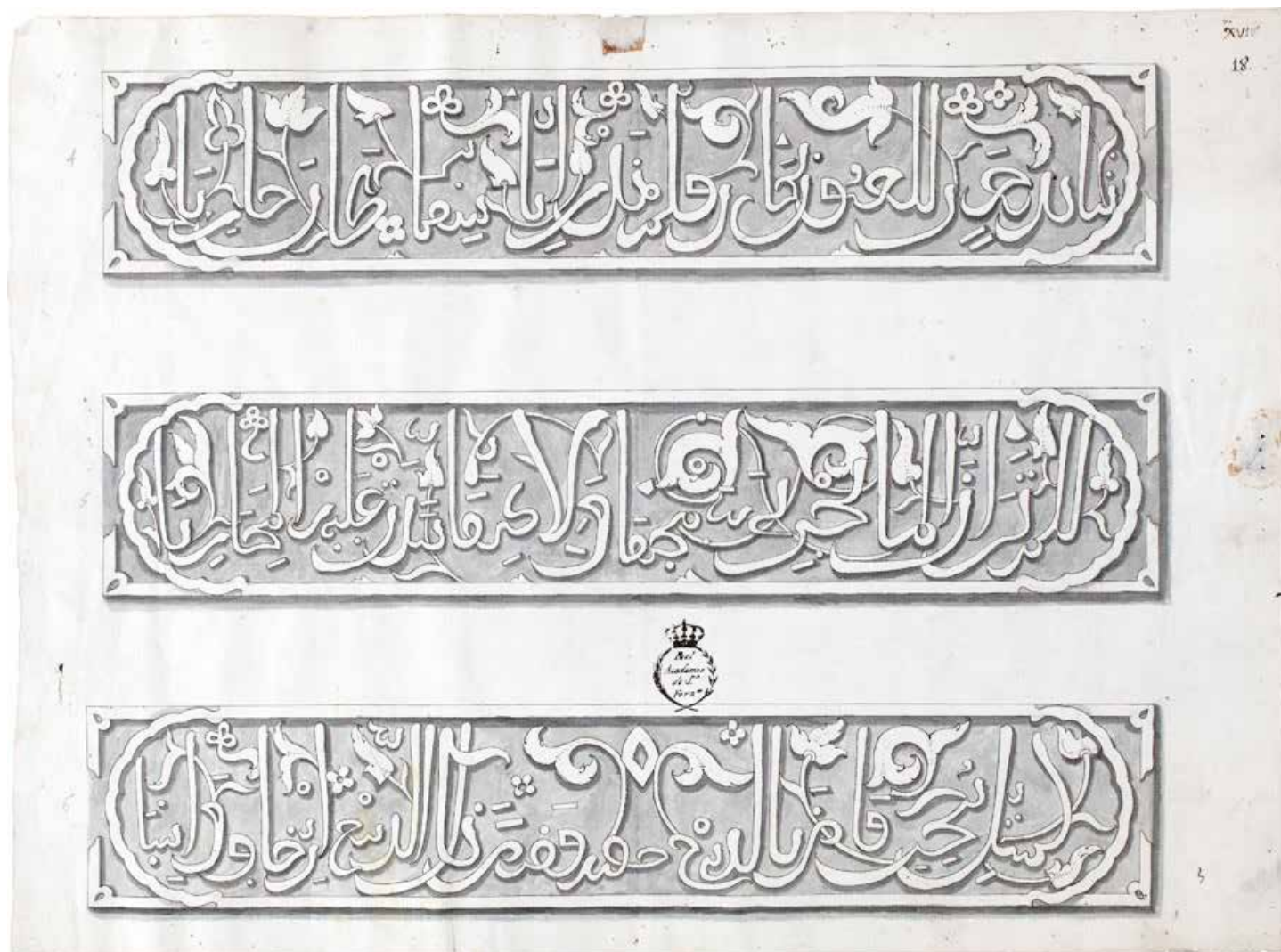
*Inscripción árabe en la taza de la fuente del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Éste y los tres dibujos siguientes contienen las doce cartelas epigráficas que decoran el borde de la taza inferior de la fuente del patio de los Leones. En cada una de ellas se ha labrado un verso de un poema de Ibn Zamrak en que se describe la propia fuente y su simbología. Como en casi todas las inscripciones, la grafía va acompañada de elementos vegetales que rellenan los espacios libres entre los ápices de las letras. Los tres primeros versos dicen: “¡Bendito sea Aquel que dio al imán Muḥammad ideas que embellecen sus mansiones! / ¿No hay en este jardín maravillas que Dios no quiso que semejantes hallara la hermosura? / Tallada [la fuente] de perlas, de diáfana luz engalanada toda ella está por el aljófarr derramado” [Puerta (2011) 169].

### CAT. 60

En el ángulo superior derecho, a tinta: “XVIII / 17”. A la derecha, a tinta: “L.m.n. / Lam.<sup>a</sup> 36-37-38”. Sello de la Academia  
 Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado  
 agarbanzado claro, 347 x 473 mm  
 Dibujo de referencia para los tres motivos superiores de la estampa VI, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez  
 Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 214-215 (estampa)  
 Museo de la Academia, MA/515





JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

*Inscripción árabe en la taza de la fuente del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Continúa en estos tres versos, 5 (en lugar del 4), 6 y 7, el poema de Ibn Zamrak: “Tan semejante lo que fluye a lo inerte que no sabemos cuál de ambos discurre / ¿No ves que el agua por su taza corre pero ésta le cierra su cauce” / igual que un amante cuyas lágrimas van a desbordarse y que por temor al delator las retiene?” [Puerta (2011) 169].

#### CAT. 61

En el ángulo superior derecho, a tinta:

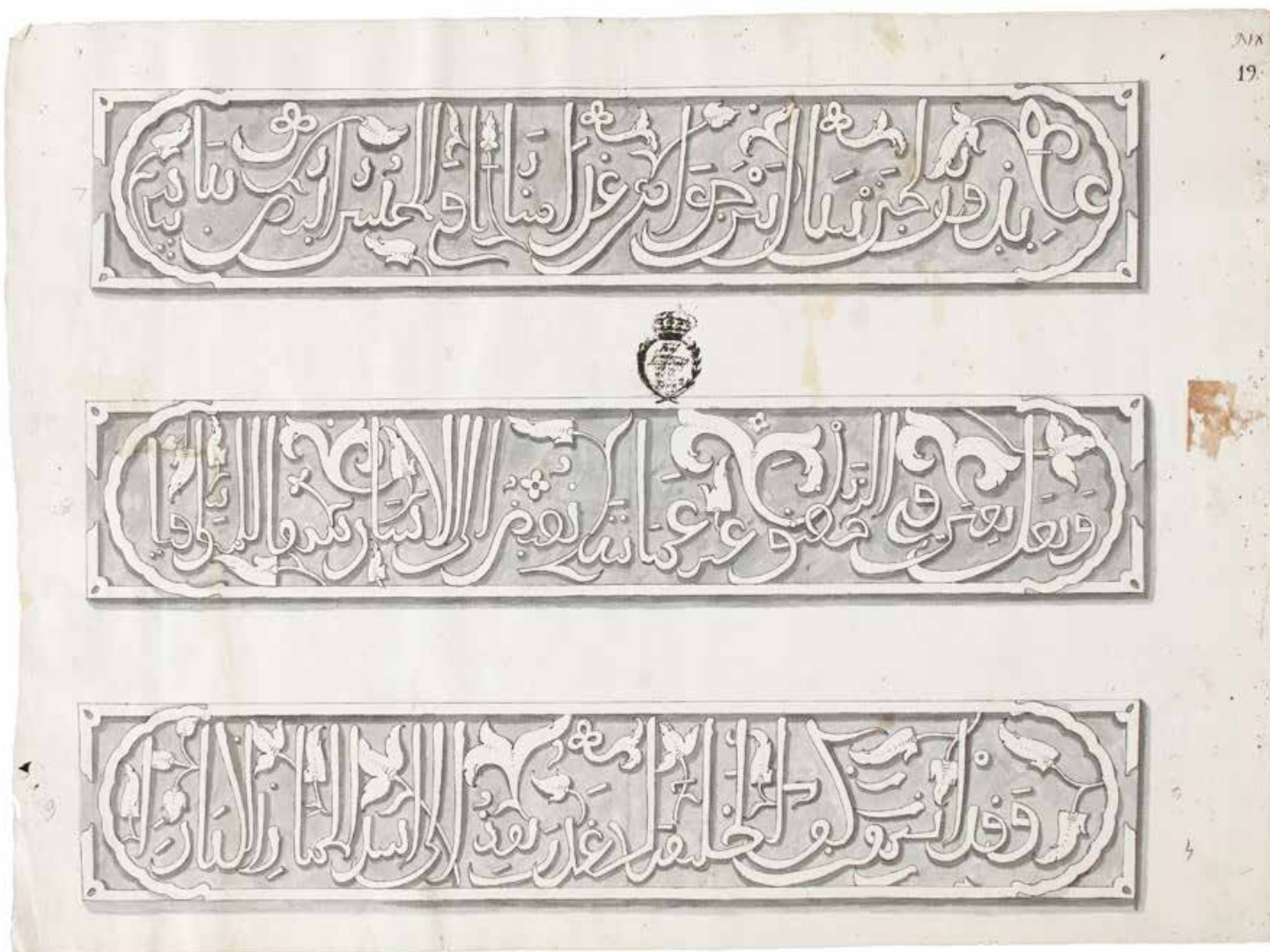
“XVIII / 18”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 345 x 475 mm

Dibujo de referencia para el motivo inferior de la estampa VI y los dos motivos superiores de la estampa VII, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabadas por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 214-215 y 216-217 (estampas)

Museo de la Academia, MA/516



## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

*Inscripción árabe en la taza de la fuente del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Sigue el poema de Ibn Zamrak con los versos 4 (en lugar del 7), 8 y 9: “Líquida plata entre joyas fluyente, con la belleza de éstas, blanca y transparente / Y es que en verdad [la fuente] no es sino una nube de la que manan canales hacia los leones / lo mismo que la mano del califa dones hacia los leones de la guerra mana” [Puerta (2011) 169].

### CAT. 62

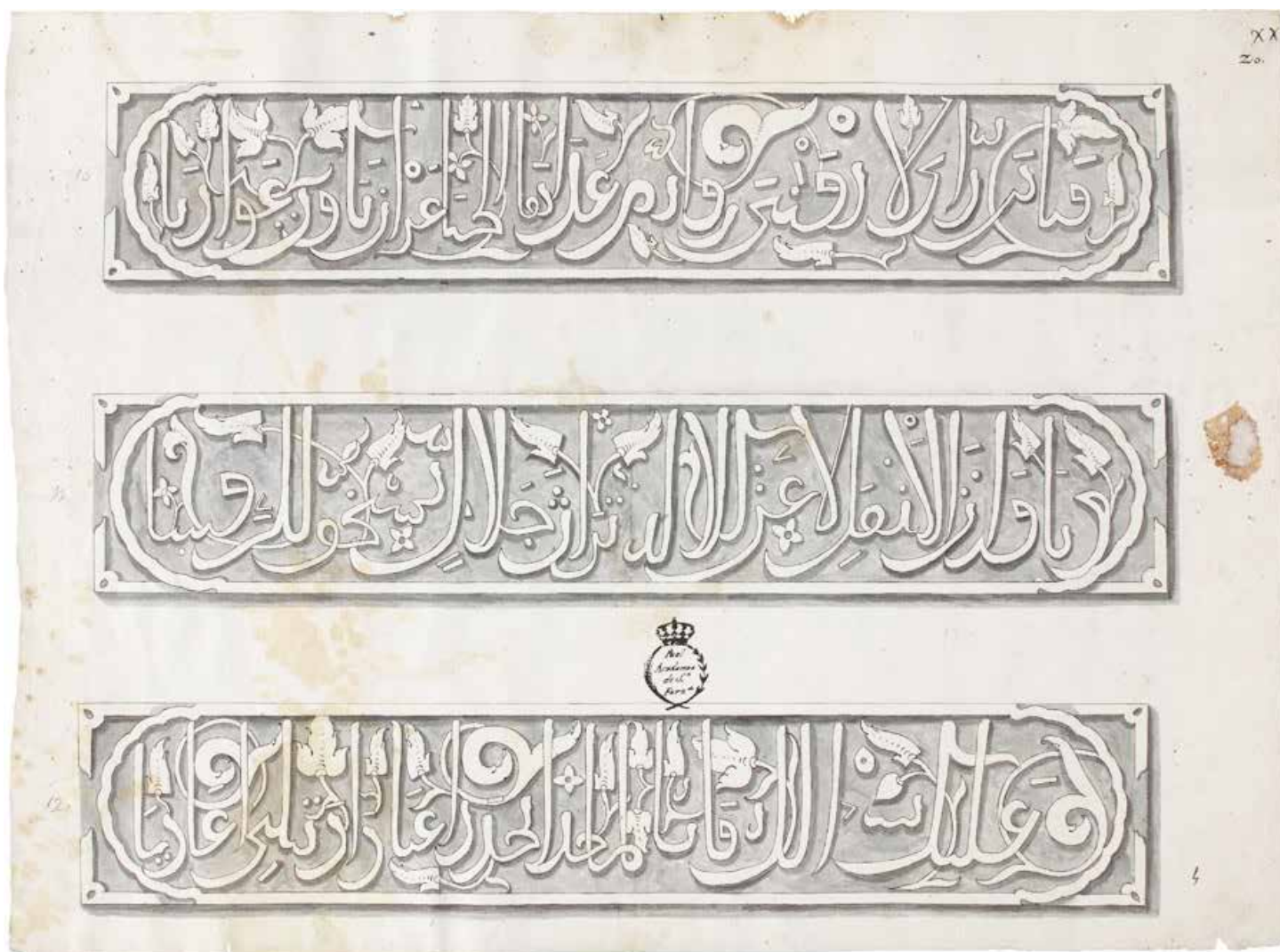
En el ángulo superior derecho, a tinta:  
 “XIX / 19”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado  
 agarbanzado claro, 345 x 475 mm

Dibujo de referencia para los tres motivos  
 inferiores de la estampa VII, parte 2ª, de  
*Antigüedades Árabes de España*, grabada  
 por Juan Moreno Sánchez

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 216-217  
 (estampa)

Museo de la Academia, MA/517



## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

*Inscripción árabe en la taza de la fuente del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Termina el poema de Ibn Zamrak con estos tres últimos versos: “¡Oh tú que ves a los leones agazapados, pues el respeto que te tienen les impide agredir! / ¡Oh tú que de los Anṣār por línea directa heredaste un sublime legado que a las firmes montañas menosprecia! / La paz de Dios sea contigo, vive por siempre, repítanse tus celebraciones y tus enemigos abátanse!” [Puerta (2011) 169].

### CAT. 63

En el ángulo superior derecho, a tinta: “XX / 20”. Sello de la Academia. En el verso, ángulo superior izquierdo, a tinta: “Inscripsz Mº”

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 345 x 475 mm

Dibujo de referencia para la estampa VIII, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez  
 Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 218-219 (estampa)

Museo de la Academia, MA/518

*Inscripción árabe, palacio de la Alhambra, 1763-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Este dibujo es de autor desconocido y no se ha podido identificar el elemento que documenta, aunque el texto que contiene, “Loor a Dios por sus beneficios”, es muy corriente en los paramentos de la Alhambra. Pudiera ser una invención del autor, aunque también es posible que haya desaparecido el epígrafe original.

**CAT. 64**

En el ángulo superior derecho, a tinta: “13”. Abajo, en el centro, a tinta: “Laus Deus Propter illius gratiam”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 345 x 475 mm  
Museo de la Academia, MA/545





الحمد لله على نعمته  
*Laudes Deo propter illius gratiam.*



*Inscripciones árabes, palacio de la Alhambra, 1763*

*Antigüedades Árabes de España*

Tres cartelas epigráficas dentro de una composición geométrica igual para las tres. Ya Lozano puso en duda la traducción hecha por Casiri de los supuestos textos de las dos inferiores, alegando la imposibilidad de hacer una lectura de los mismos. La clave para interpretar estas piezas hay que buscarla en los inventarios de los dibujos, conservados en el Archivo de la Academia, seguramente redactados por Hermosilla o bajo sus indicaciones. En uno de ellos se dice: “Tres Ynscripciones contenidas en el dibujo 12. Y son tres sillares de piedra franca de los innumerables que se hayan empleados en varias recomposiciones, y dispersos por la fortaleza”. A continuación pasa a conjeturar sobre el origen de estas piedras suponiéndolas procedentes de unas supuestas y destruidas fachadas del palacio árabe. Sin duda, Hermosilla desconocía la existencia de los distintos documentos emitidos por los Reyes Católicos a partir de 1500 autorizando el aprovechamiento de los cementerios musulmanes y, con ello, de las piedras utilizadas para delimitar y conformar las tumbas, que muchas veces estaban decoradas. En diversas zonas de la Alhambra se ven sillares de este tipo empleados en refuerzos y reparaciones de las murallas. La mayoría de estas piedras provienen de las canteras de La Malahá y se degradan con facilidad, por lo que es muy probable que muchos de los signos dibujados sean interpretaciones erróneas de epígrafes y bandas decorativas, muy degradados, procedentes de los cementerios islámicos de Granada. En las excavaciones realizadas en el subsuelo del interior de la sala del ángulo suroeste del palacio de Carlos V apareció una piedra con decoración muy semejante a la de los dos motivos inferiores.

CAT. 65

En el ángulo superior derecho, a tinta: “12”. En el ángulo inferior derecho, a tinta: “Lam.<sup>a</sup> 11”. Sello de la Academia Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 345 x 480 mm Dibujo de referencia para los tres motivos superiores de la estampa XX, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Barcelón  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 75, 242  
Museo de la Academia, MA/478





بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

وَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي

بَدَأَ خَلْقَ الْإِنسَانِ مِن طِينٍ

2.

فصل 41

JUAN DE VILLANUEVA

Madrid, 1739 – 1811

---

*Lauda sepulcral, palacio de la Alhambra, 1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Lauda sepulcral que provenía seguramente de la rauda o cementerio real nazarí y que Hermosilla y sus colaboradores interpretaron como una mesa. Contiene una larga inscripción con diversos pasajes coránicos. Con motivo de la publicación de *Antigüedades Árabes de España* se realizó un nuevo dibujo [cat. 72] a partir de la unión de esta lauda y la siguiente, quedando establecida la composición definitiva y preparatoria para la lámina IX. Este dibujo podría corresponder a una lauda conservada en el Museo de la Alhambra, pues aunque existen diferencias, quizás porque el dibujo no está terminado, el texto de la inscripción sí coincide [Bermúdez (1995) 412].

---

*Lauda sepulcral, palacio de la Alhambra, 1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Esta lauda, semejante a la anterior, contiene igualmente un largo epígrafe con textos coránicos iniciados con la profesión de fe musulmana. Pese a tener una esquina rota que interrumpía la inscripción, pudo ser interpretada íntegramente por Pablo Lozano en el texto incluido en la segunda parte de las *Antigüedades Árabes de España*. Fue redibujada en un nuevo diseño [cat. 72], preparatorio del grabado, que incluía también la lauda precedente.



CAT. 66

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“13”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado  
agarbanzado claro, 430 x 348 mm  
Dibujo de referencia para el motivo  
izquierdo de la estampa IX, parte 2ª, de  
*Antigüedades Árabes de España*, grabada  
por Juan Minguet  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 220-221  
(estampa)  
Museo de la Academia, MA/472

CAT. 67

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“14”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado  
agarbanzado claro, 348 x 473 mm  
Dibujo de referencia para el motivo  
derecho de la estampa IX, parte 2ª, de  
*Antigüedades Árabes de España*, grabada  
por Juan Minguet  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 220-221  
(estampa)  
Museo de la Academia, MA/473





*Inscripción árabe en el mihrāb de la mezquita de Córdoba, 1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Inscripción inferior de las tres dispuestas en el interior del *mihrāb* de la mezquita de Córdoba. Labrada en mármol, corre por debajo de la cornisa-impоста que separa los paneles lisos de mármol del zócalo de la arquería ciega decorativa que cubre las paredes. Como las otras dos, está realizada con letra cúfica de fina talla. El texto dice: “En el nombre de Allāh, el Clemente, el misericordioso: Cumplid fielmente las oraciones y en especial la oración del medio y dirigíos a Allāh llenos de devoción. Mandó el imān al-Mustanşir bi’llāh, el siervo de Allāh, al-Ḥakam, emir de los creyentes –que Allāh le perfeccione– después de recibir la ayuda de Allāh en la edificación de este *mihrāb*, de revestirlo de mármol, en el deseo de lograr una amplia recompensa y un noble lugar (en la otra vida). Terminóse su construcción bajo la dirección de su liberto el ḥāyib Ŷa’far ibn ‘Abd al-Raḥmān –que Allāh se satisfaga en él– y bajo la supervisión de Muḥammad ibn Tamliḥ, de Aḥmad ibn Naşr, de Jald ibn Hāşim, sus jefes de la Şurṭa y la del kātib Muṭarrif ibn ‘Abd al-Raḥmān en el mes de ḍū-l-ḥiyya del año 354” (28 de noviembre a 27 de diciembre de 965) [Lévi-Provençal (1931) 10]. Al grabar la lámina de esta inscripción se hizo una redistribución del texto a fin de que quedara mejor compuesta. El dibujo contiene unas marcas a lápiz indicando la separación de palabras con el fin de facilitar al grabador dicha tarea.

*Inscripción árabe en el mihrāb de la mezquita de Córdoba, 1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Inscripción labrada en la parte más saliente de la imposta que separa el zócalo de mármol del friso de arcos decorativos del interior del *mihrāb* de la mezquita de Córdoba. Reproduce las aleyas 5 y 6 de la sura V del *Corán*. Sabemos, por las indicaciones dadas por Hermosilla en su correspondencia, que estos dibujos se hicieron a partir de calcos obtenidos presionando hojas de papel sobre el relieve de las inscripciones.

CAT. 68

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“Lam.<sup>a</sup> 6”  
Aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 485 x 305 mm  
Dibujo de referencia para la estampa XXVIII, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 258-259 (estampa)  
Museo de la Academia, MA/475

CAT. 69

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“Lam.<sup>a</sup> 7”. Sello de la Academia  
Aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 485 x 305 mm  
Dibujo de referencia para la estampa XXVI, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 254-255 (estampa)  
Museo de la Academia, MA/476

11

مسجد الخليل في بيت المقدس

أما ما في هذا الكتاب من فوائد كثيرة لا يمكن حصرها في هذا المكان، فمنها ما هو من فوائد القرآن الكريم، ومنها ما هو من فوائد السنة النبوية، ومنها ما هو من فوائد الفقه الإسلامي، ومنها ما هو من فوائد اللغة العربية، ومنها ما هو من فوائد التاريخ الإسلامي، ومنها ما هو من فوائد الأدب العربي، ومنها ما هو من فوائد الفلسفة الإسلامية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الشرعية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الدنيوية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الإنسانية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الطبيعية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الاجتماعية، ومنها ما هو من فوائد العلوم السياسية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الاقتصادية، ومنها ما هو من فوائد العلوم القانونية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الإدارية، ومنها ما هو من فوائد العلوم التربوية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الصحية، ومنها ما هو من فوائد العلوم البيئية، ومنها ما هو من فوائد العلوم التكنولوجية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الحديثة، ومنها ما هو من فوائد العلوم المستقبلية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الإنسانية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الطبيعية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الاجتماعية، ومنها ما هو من فوائد العلوم السياسية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الاقتصادية، ومنها ما هو من فوائد العلوم القانونية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الإدارية، ومنها ما هو من فوائد العلوم التربوية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الصحية، ومنها ما هو من فوائد العلوم البيئية، ومنها ما هو من فوائد العلوم التكنولوجية، ومنها ما هو من فوائد العلوم الحديثة، ومنها ما هو من فوائد العلوم المستقبلية.

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الذي جعل القرآن الكريم من أجلنا

وكانت هذه هي الحالة التي كانت عليها الأمور في ذلك الوقت.

الحمد لله الذي جعل القرآن الكريم من أجلنا

الزبدية في بيان ما في القرآن من المعاني والآثار

E

البريد الإلكتروني: [info@alukah.net](mailto:info@alukah.net)

المجلد الثاني: ١٩٨٤ - ١٩٨٥

[illegible]

10/11/2015 10:25:11 AM

١٢٠٠

١٣٨٠ هـ / ١٩٦٧ م

١٢٧



1950-1951, 1952-1953, 1954-1955, 1956-1957, 1958-1959, 1960-1961, 1962-1963, 1964-1965, 1966-1967, 1968-1969, 1970-1971, 1972-1973, 1974-1975, 1976-1977, 1978-1979, 1980-1981, 1982-1983, 1984-1985, 1986-1987, 1988-1989, 1990-1991, 1992-1993, 1994-1995, 1996-1997, 1998-1999, 2000-2001, 2002-2003, 2004-2005, 2006-2007, 2008-2009, 2010-2011, 2012-2013, 2014-2015, 2016-2017, 2018-2019, 2020-2021, 2022-2023, 2024-2025, 2026-2027, 2028-2029, 2030-2031, 2032-2033, 2034-2035, 2036-2037, 2038-2039, 2040-2041, 2042-2043, 2044-2045, 2046-2047, 2048-2049, 2050-2051, 2052-2053, 2054-2055, 2056-2057, 2058-2059, 2060-2061, 2062-2063, 2064-2065, 2066-2067, 2068-2069, 2070-2071, 2072-2073, 2074-2075, 2076-2077, 2078-2079, 2080-2081, 2082-2083, 2084-2085, 2086-2087, 2088-2089, 2090-2091, 2092-2093, 2094-2095, 2096-2097, 2098-2099, 2100-2101, 2102-2103, 2104-2105, 2106-2107, 2108-2109, 2110-2111, 2112-2113, 2114-2115, 2116-2117, 2118-2119, 2120-2121, 2122-2123, 2124-2125, 2126-2127, 2128-2129, 2130-2131, 2132-2133, 2134-2135, 2136-2137, 2138-2139, 2140-2141, 2142-2143, 2144-2145, 2146-2147, 2148-2149, 2150-2151, 2152-2153, 2154-2155, 2156-2157, 2158-2159, 2160-2161, 2162-2163, 2164-2165, 2166-2167, 2168-2169, 2170-2171, 2172-2173, 2174-2175, 2176-2177, 2178-2179, 2180-2181, 2182-2183, 2184-2185, 2186-2187, 2188-2189, 2190-2191, 2192-2193, 2194-2195, 2196-2197, 2198-2199, 2200-2201, 2202-2203, 2204-2205, 2206-2207, 2208-2209, 2210-2211, 2212-2213, 2214-2215, 2216-2217, 2218-2219, 2220-2221, 2222-2223, 2224-2225, 2226-2227, 2228-2229, 2230-2231, 2232-2233, 2234-2235, 2236-2237, 2238-2239, 2240-2241, 2242-2243, 2244-2245, 2246-2247, 2248-2249, 2250-2251, 2252-2253, 2254-2255, 2256-2257, 2258-2259, 2260-2261, 2262-2263, 2264-2265, 2266-2267, 2268-2269, 2270-2271, 2272-2273, 2274-2275, 2276-2277, 2278-2279, 2280-2281, 2282-2283, 2284-2285, 2286-2287, 2288-2289, 2290-2291, 2292-2293, 2294-2295, 2296-2297, 2298-2299, 2300-2301, 2302-2303, 2304-2305, 2306-2307, 2308-2309, 2310-2311, 2312-2313, 2314-2315, 2316-2317, 2318-2319, 2320-2321, 2322-2323, 2324-2325, 2326-2327, 2328-2329, 2330-2331, 2332-2333, 2334-2335, 2336-2337, 2338-2339, 2340-2341, 2342-2343, 2344-2345, 2346-2347, 2348-2349, 2350-2351, 2352-2353, 2354-2355, 2356-2357, 2358-2359, 2360-2361, 2362-2363, 2364-2365, 2366-2367, 2368-2369, 2370-2371, 2372-2373, 2374-2375, 2376-2377, 2378-2379, 2380-2381, 2382-2383, 2384-2385, 2386-2387, 2388-2389, 2390-2391, 2392-2393, 2394-2395, 2396-2397, 2398-2399, 2400-2401, 2402-2403, 2404-2405, 2406-2407, 2408-2409, 2410-2411, 2412-2413, 2414-2415, 2416-2417, 2418-2419, 2420-2421, 2422-2423, 2424-2425, 2426-2427, 2428-2429, 2430-2431, 2432-2433, 2434-2435, 2436-2437, 2438-2439, 2440-2441, 2442-2443, 2444-2445, 2446-2447, 2448-2449, 2450-2451, 2452-2453, 2454-2455, 2456-2457, 2458-2459, 2460-2461, 2462-2463, 2464-2465, 2466-2467, 2468-2469, 2470-2471, 2472-2473, 2474-2475, 2476-2477, 2478-2479, 2480-2481, 2482-2483, 2484-2485, 2486-2487, 2488-2489, 2490-2491, 2492-2493, 2494-2495, 2496-2497, 2498-2499, 2500-2501, 2502-2503, 2504-2505, 2506-2507, 2508-2509, 2510-2511, 2512-2513, 2514-2515, 2516-2517, 2518-2519, 2520-2521, 2522-2523, 2524-2525, 2526-2527, 2528-2529, 2530-2531, 2532-2533, 2534-2535, 2536-2537, 2538-2539, 2540-2541, 2542-2543, 2544-2545, 2546-2547, 2548-2549, 2550-2551, 2552-2553, 2554-2555, 2556-2557, 2558-2559, 2560-2561, 2562-2563, 2564-2565, 2566-2567, 2568-2569, 2570-2571, 2572-2573, 2574-2575, 2576-2577, 2578-2579, 2580-2581, 2582-2583, 2584-2585, 2586-2587, 2588-2589, 2590-2591, 2592-2593, 2594-2595, 2596-2597, 2598-2599, 2600-2601, 2602-2603, 2604-2605, 2606-2607, 2608-2609, 2610-2611, 2612-2613, 2614-2615, 2616-2617, 2618-2619, 2620-2621, 2622-2623, 2624-2625, 2626-2627, 2628-2629, 2630-2631, 2632-2633, 2634-2635, 2636-2637, 2638-2639, 2640-2641, 2642-2643, 2644-2645, 2646-2647, 2648-2649, 2650-2651, 2652-2653, 2654-2655, 2656-2657, 2658-2659, 2660-2661, 2662-2663, 2664-2665, 2666-2667, 2668-2669, 2670-2671, 2672-2673, 2674-2675, 2676-2677, 2678-2679, 2680-2681, 2682-2683, 2684-2685, 2686-2687, 2688-2689, 2690-2691, 2692-2693, 26

JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

*Inscripción árabe en el mihrāb de la mezquita de Córdoba, 1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Inscripción superior del interior del *mihrāb* de la mezquita de Córdoba. Reproduce las aleyas 102 y 103 de la sura III del *Corán*. Como en los casos anteriores contiene unas marcas indicando la separación de las palabras para permitir al grabador reordenar el texto dando mayor uniformidad a la estampa.

---

CAT. 70

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“Lam.<sup>a</sup> 8”. Sello de la Academia  
Aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 485 x 305 mm  
Dibujo de referencia para la estampa XXVII, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 256-257 (estampa)  
Museo de la Academia, MA/477

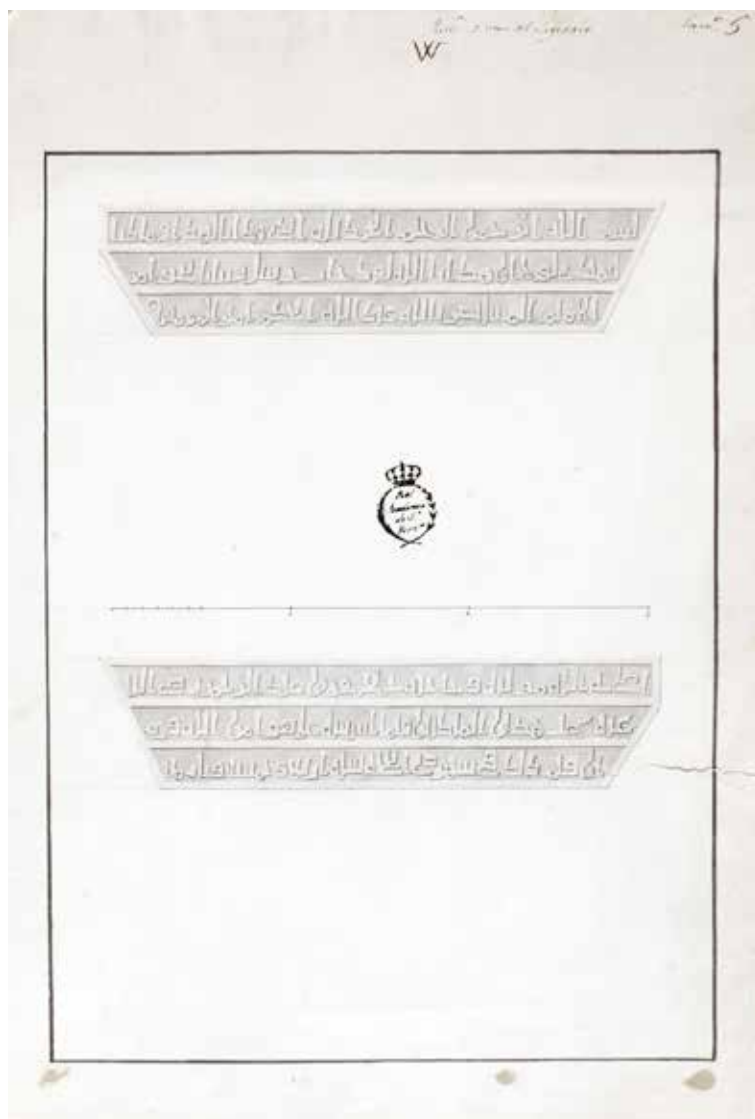
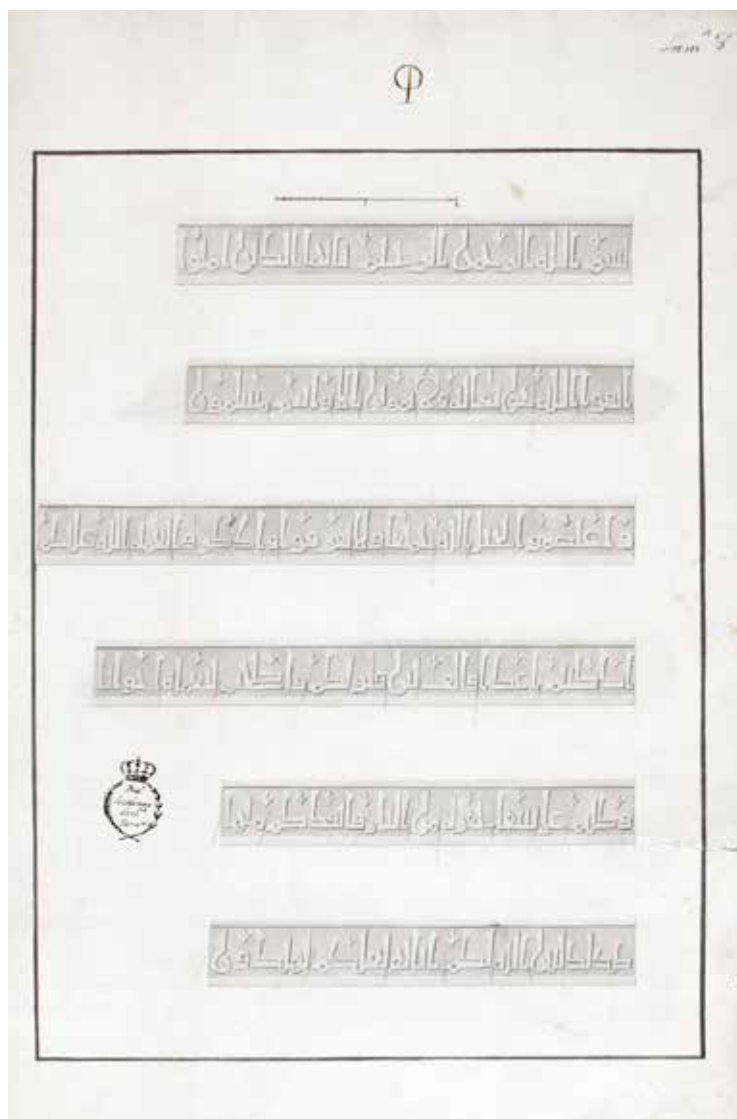
*Inscripciones árabes en el mihrāb de la mezquita de Córdoba, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Dos impostas del arco del *mihrāb* de la ampliación de al-Ḥakam II de la mezquita de Córdoba. El texto, en letra cúfica que se extiende por ambas piezas, dice: “En el nombre de Allāh, el Clemente, el Misericordioso! Looor a Allāh, quien nos guió a este sitio, pues no podríamos ser guiados si no nos guiase Allāh! Para esto fue guiado el legado de nuestro Señor con la verdad! Mandó el imān al-Mustanşir bi’llāh, el siervo de Allāh, al-Ḥakam, emir de los creyentes –que Allāh le perfeccionó– a su liberto el ḥāyib Ŷa’far ibn ‘Abd al-Raḥmān –que Allāh se satisfaga en él– añadir estos dos soportes a lo que había fundado para manifestar su piedad hacia Allāh y buscar Su beneplácito. Se terminó en el mes de dū-l-Ḥiyya del año 354” (28 de noviembre a 27 de diciembre de 965) [Lévi-Provençal (1931) 13].

CAT. 71

Arriba, a tinta: “Prim<sup>a</sup> dentro del Sagrario”. En el ángulo superior derecho, a tinta: “Lam.<sup>a</sup> 5”. Sello de la Academia  
Aguada gris y perfil a tinta negra.  
Papel verjurado agarbanzado claro, 485 x 305 mm  
Dibujo de referencia para la estampa XXIX, parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 260-261 (estampa)  
Museo de la Academia, MA/474





JUAN DE VILLANUEVA

Madrid, 1739 – 1811

---

*Laudas sepulcrales, palacio de la Alhambra, 1767-1804*

*Antigüedades Árabes de España*

Dibujo construido a partir de la unión y reducción de los diseños de Villanueva cat. 66 y cat. 67. Fue el dibujo preparatorio utilizado en el proceso de grabado de la lámina de cobre.

CAT. 72

Arriba, a tinta: “39 Grabada por Juan Minguet”. En el ángulo inferior derecho, a tinta, rubricado. Abajo, en el centro, a tinta: “12”. Sello de la Academia. En el verso, a tinta: “Dibuxo y estampa de las mesas araves”

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 525 x 375 mm  
Dibujo preparatorio para la estampa IX, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Minguet  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 138  
Museo de la Academia, MA/471

---

JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

*Inscripciones árabes, palacio de la Alhambra, 1767-1801*

*Antigüedades Árabes de España*

Este dibujo, elaborado específicamente para servir de guía al grabador en el proceso de transferencia de la imagen a la lámina de grabado y, por tanto, preparatorio de la misma, se basó en un diseño previo atribuido a Diego Sánchez Sarabia [cat. 65]. Es el resultado de la reducción de los tres motivos diseñados por Sánchez Sarabia a los que se añadieron en la parte inferior dos cartelas con raras formas que parecen simular letras de una extraña escritura. Como se señaló en el comentario de cat. 65, tal vez correspondan a alguna cenefa ornamental mal interpretada de piedras usadas en la delimitación de las tumbas musulmanas.

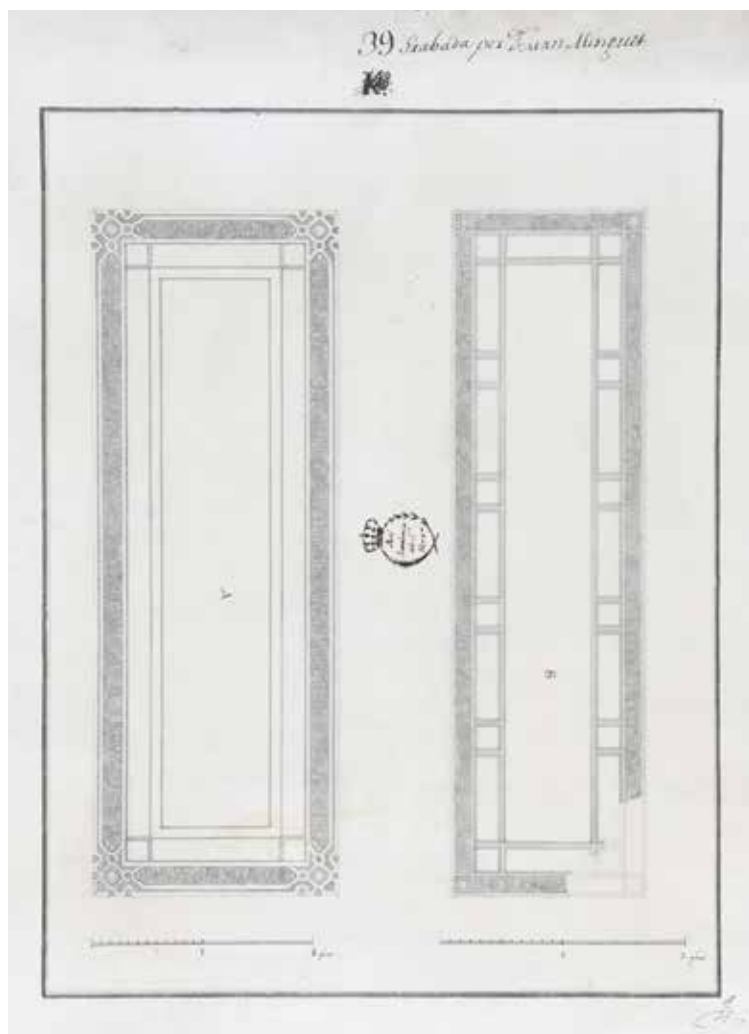
CAT. 73

Arriba, en el centro, a tinta: “13”. Sello de la Academia

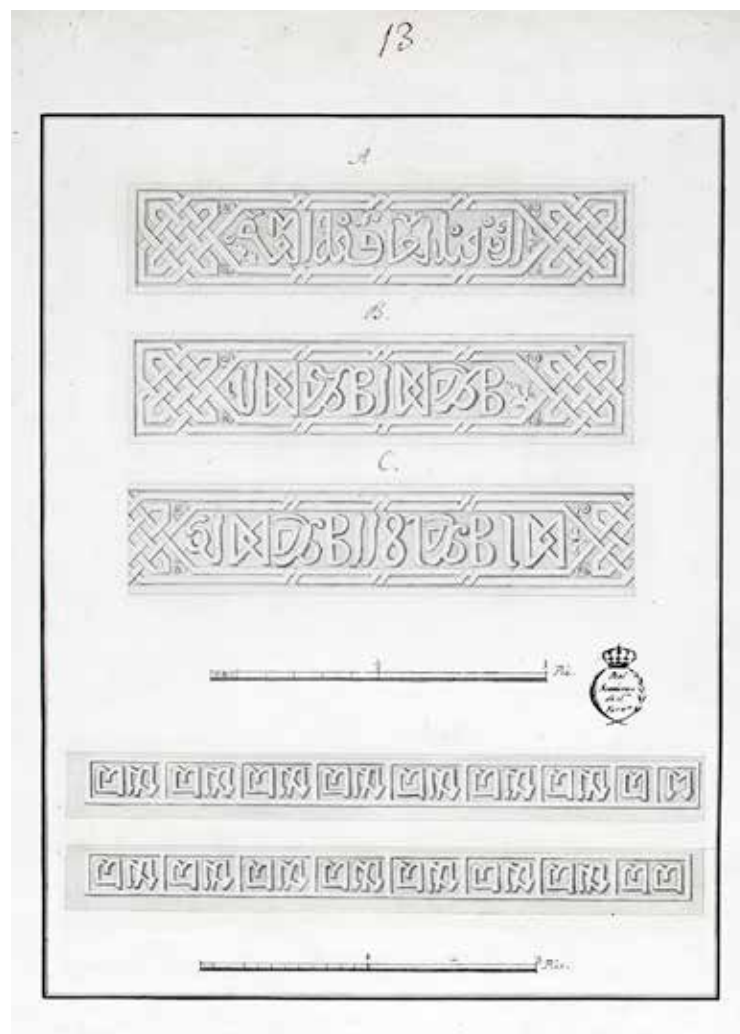
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 439 x 370 mm  
Dibujo preparatorio para la estampa XX, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Barcelón  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 75, 242  
Museo de la Academia, MA/479

39. *Sabada per Joan Almagut*

~~10~~



13



JUAN MORENO SÁNCHEZ / Activo en Madrid entre 1760 y 1804/

Por dibujos previos de DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

---

*Decoración epigráfica en el salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1767-1804*  
*Antigüedades Árabes de España*

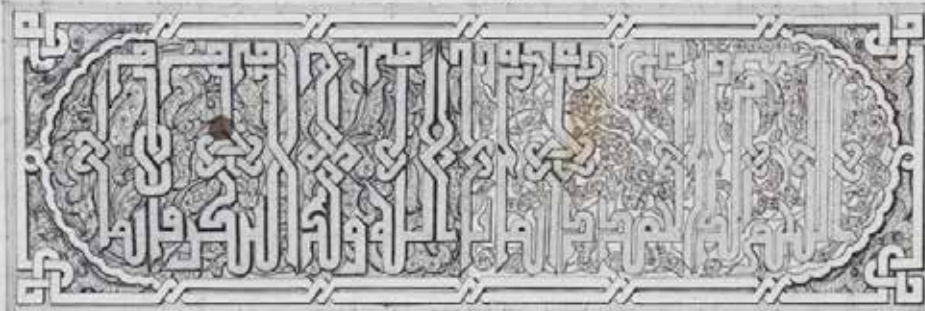
Tal y como indican las anotaciones manuscritas de este dibujo preparatorio, fue el grabador de la lámina quien reprodujo a escala reducida las epigrafías trazadas por Sánchez Sarabia en los diseños cat. 2 y 3.

CAT. 74

Arriba, en el centro, a tinta: “25”. En el centro, a tinta: “Lo reducio Moreno”. Debajo, a tinta: “26”. Sello de la Academia Tinta negra. Papel verjurado agarbanzado claro, 485 x 300 mm  
Dibujo preparatorio para la estampa IV, parte 2ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Moreno Sánchez  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 210-211 (estampa)  
Museo de la Academia, MA/480



25



*Le Palais Arabe*

26



## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

### *Columna del patio de los Leones y capiteles de la Alhambra, 1767-1776*

#### *Antigüedades Árabes de España*

El dibujo forma parte del proceso de grabado de la lámina de cobre número XVI de la publicación. En él se incluyen, a escala reducida, los diseños de Hermosilla cat. 49 y tres de los capiteles de cat. 50. Fue añadido un nuevo capitel, el E, del que probablemente debió existir una versión dibujada previa trazada por uno de los arquitectos enviados por la Academia a Granada y que no se ha conservado. Ese capitel es uno de los que soportan el arco central del pórtico sur del patio de Comares, delante de la sala de la Barca.

#### CAT. 75

En el ángulo superior izquierdo, a tinta:

“Lam<sup>a</sup> 16”. Arriba, en el centro, a tinta:

“grabada por Murguía”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 530 x 375 mm

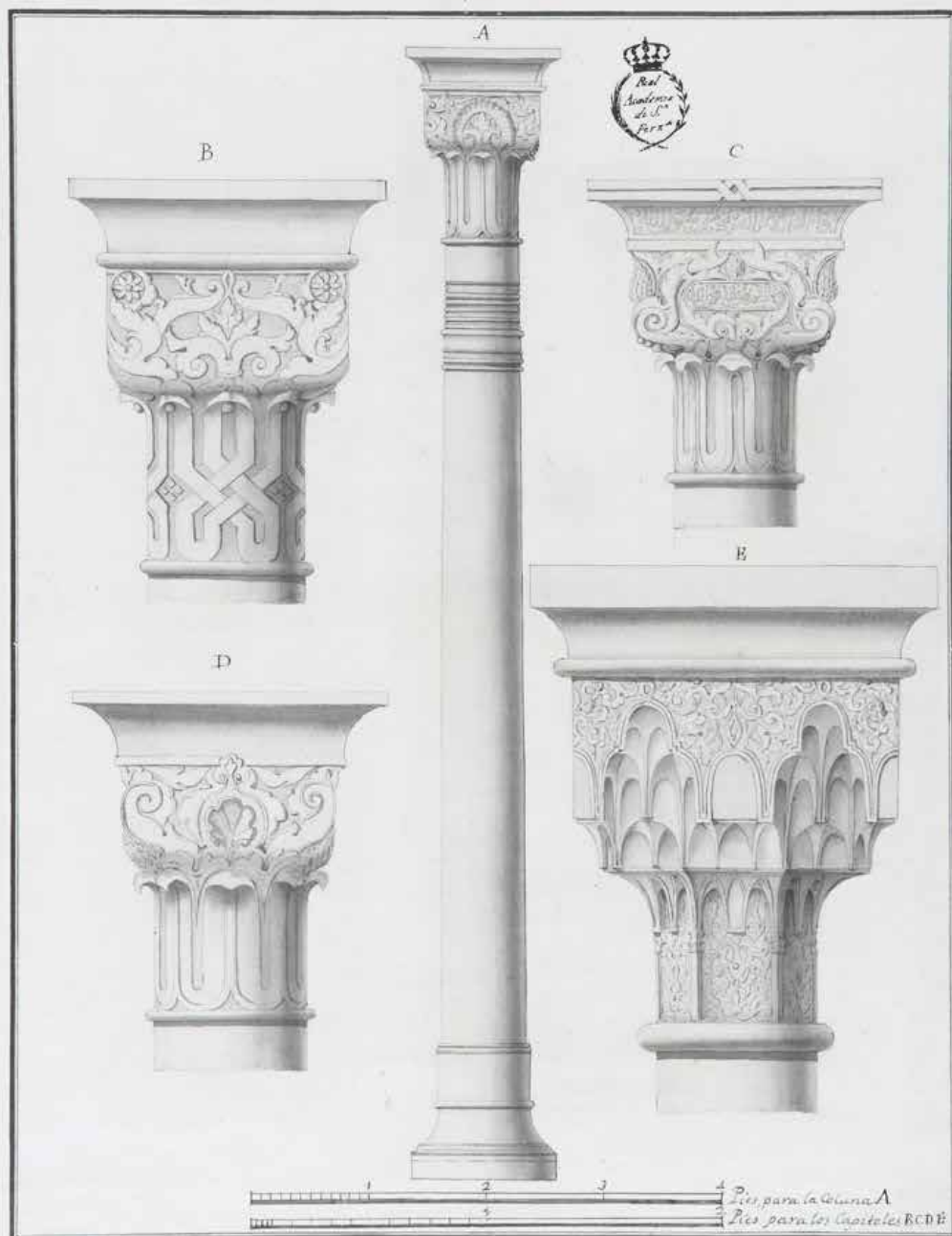
Dibujo preparatorio para la estampa

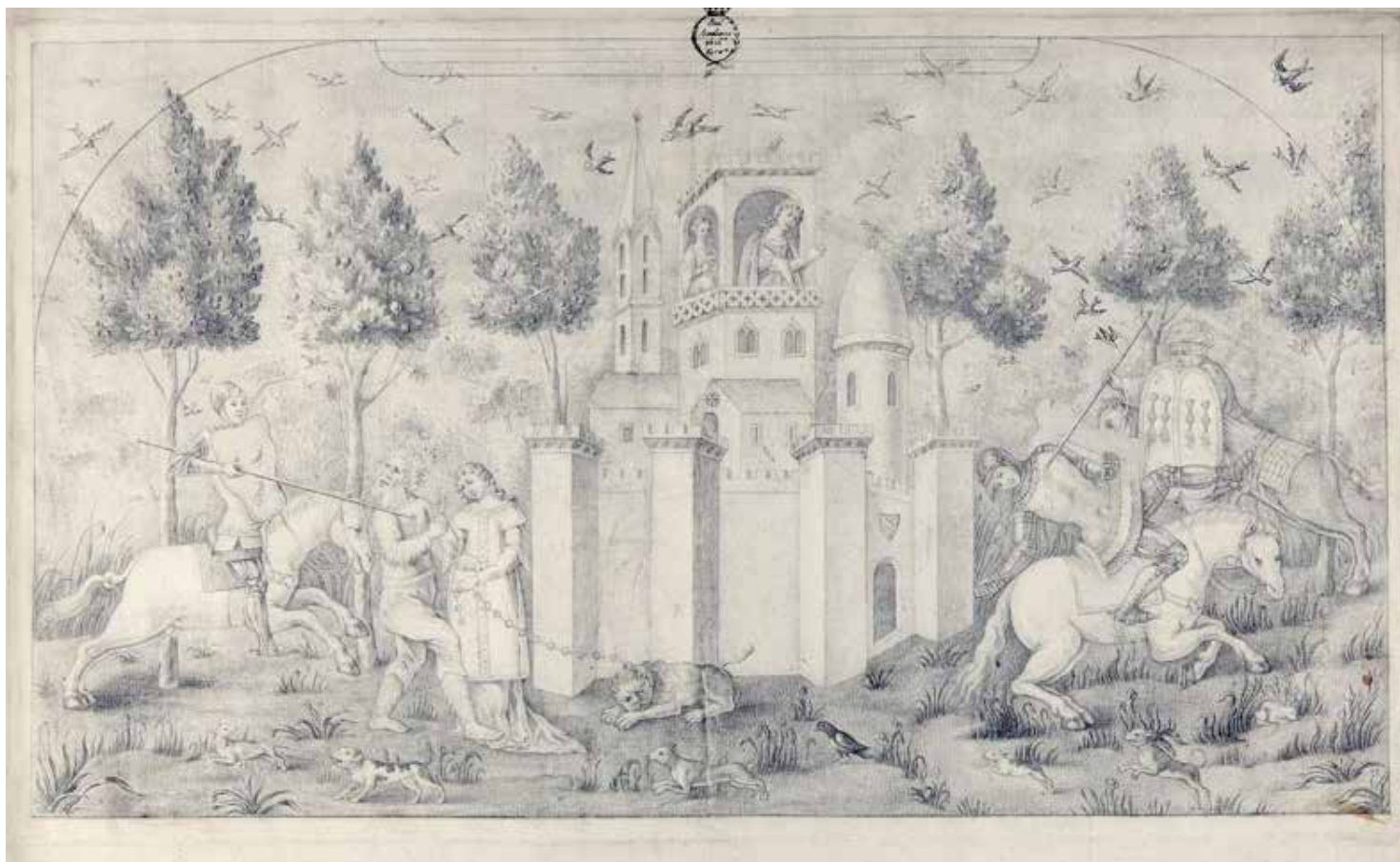
XVI, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por José Murguía

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 95

Museo de la Academia, MA/469







JOAQUÍN BALLESTER /Valencia, 1740 – Madrid, 1808/

Por pintura de DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

*Pinturas de la bóveda de la alcoba meridional de la sala de los Reyes de la Alhambra, 1766*

*Antigüedades Árabes de España*

Dibujo preparatorio para el grabado, con vistas a su publicación, a partir de las pinturas realizadas por Diego Sánchez Sarabia de la sala de los Reyes. Es una versión reducida en dibujo de la pintura cat. 14, reproducida con fidelidad. El grabador a quien se encomendó abrir la lámina, realizó el dibujo. Se sabe por la documentación conservada en el Archivo de la Academia que estuvo trabajando en la matriz un tiempo. Finalmente, y debido a los defectos detectados en las pinturas, las estampas correspondientes no se llegaron a incluir en la publicación. Tampoco se han conservado las láminas de cobre grabadas.

#### CAT. 76

Al dorso, en el ángulo inferior izquierdo, a tinta: “Un Dibujo delos dela Alambra hecho por Don Joaquín Ballester”. En el ángulo derecho, también al dorso, a lápiz: “(54 BA/77)”. Sello de la Academia  
Lápiz negro. Papel verjurado agarbanzado, 523 x 750 mm  
Bib.: Piquero (1993-1994)  
Museo de la Academia, MA/616





JOSÉ MURGUÍA /Montalvo (Cuenca), 1736 – Madrid, 1776/

Por pintura de DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

*Caza de los leones. Pintura de la bóveda de la alcoba septentrional de la sala de los Reyes de la Alhambra, 1766*

*Antigüedades Árabes de España*

Dibujo preparatorio para grabar que reproduce la pintura de Sánchez Sarabia cat. 18. Fue realizado por el mismo grabador para transferir la imagen a la matriz de cobre. Es posible que una copia de estos dibujos de las pinturas de la sala de los Reyes fuera llevada a Granada por Hermosilla para su cotejo con el original.

#### CAT. 77

En el margen inferior, a lápiz, inscripción casi borrada: "Murguía comenzó a dibujarlo el día 9 de septiembre y lo acabó el 17 de Nobiembre de 1766 [...]". Al dorso, en el ángulo inferior izquierdo, a tinta: "Un Dibujo de los de la Alhambra hecho por Don Joseph Murguía.". En el ángulo derecho, también del verso, a lápiz: "54 BA/78". Sello de la Academia  
Lápiz negro. Papel verjurado agarbanzado claro, 380 x 645 mm; enmarcado con tiras pegadas de papel verjurado, 532 x 760 mm  
Bib.: Piquero (1993-1994)  
Museo de la Academia, MA/617

*Pinturas de la bóveda de la alcoba septentrional de la sala de los Reyes de la Alhambra, ¿1767-1804?*  
*Antigüedades Árabes de España*

De este dibujo no hay datos de autoría ni se conoce su finalidad, aunque parece un dibujo preparatorio para ser grabado. Representa una mitad de la bóveda de la alcoba septentrional de la sala de los Reyes. Es notablemente más preciso que las pinturas de Sánchez Sarabia y pudo haberse realizado para sustituir a los bocetos hechos por el pintor granadino.

CAT. 78

En el verso, ángulo inferior izquierdo:

“54 BA/79”. Sello de la Academia

Lápiz negro y aguada gris. Papel verjurado  
agarbanzado, 513 x 633 mm

Museo de la Academia, MA/618



## JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

### *Plano de la catedral de Granada, su Capilla Real, sagrario y sacristía nueva, 1769*

#### *Antigüedades Árabes de España*

Planta de la catedral de Granada, de buena calidad gráfica, aunque plagada de errores como consecuencia de haber sido trazada de manera muy apresurada y como trabajo suplementario, aprovechando la estancia de los arquitectos enviados por la Academia a Granada. Hay abundantes incorrecciones como la del acceso a la torre, la forma de las capillas menores de la girola, la situación y forma de la sacristía y zona del cabildo, o el tamaño de la sacristía de la Capilla Real. Tiene el interés de representar el coro, desmontado en 1926.

#### CAT. 79

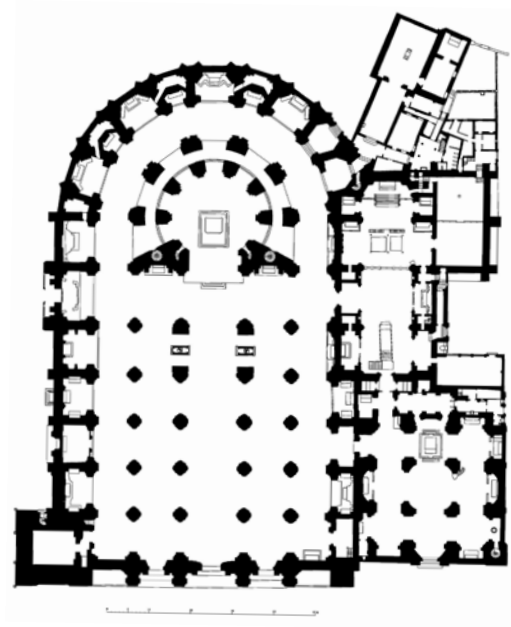
Arriba, en el centro, a tinta: “Grabada por Nemesio Lopez”. En el ángulo superior derecho, a tinta: “Lam. 43”. Abajo, a tinta: “Plano de la Sta Iglesia Cathedral de la Ciudad de Granada su Capilla R.<sup>a</sup> y Sagrario. Y Sacristia nueva / [...]”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 496 x 358 mm

Dibujo de referencia para la estampa XXII, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Nemesio López

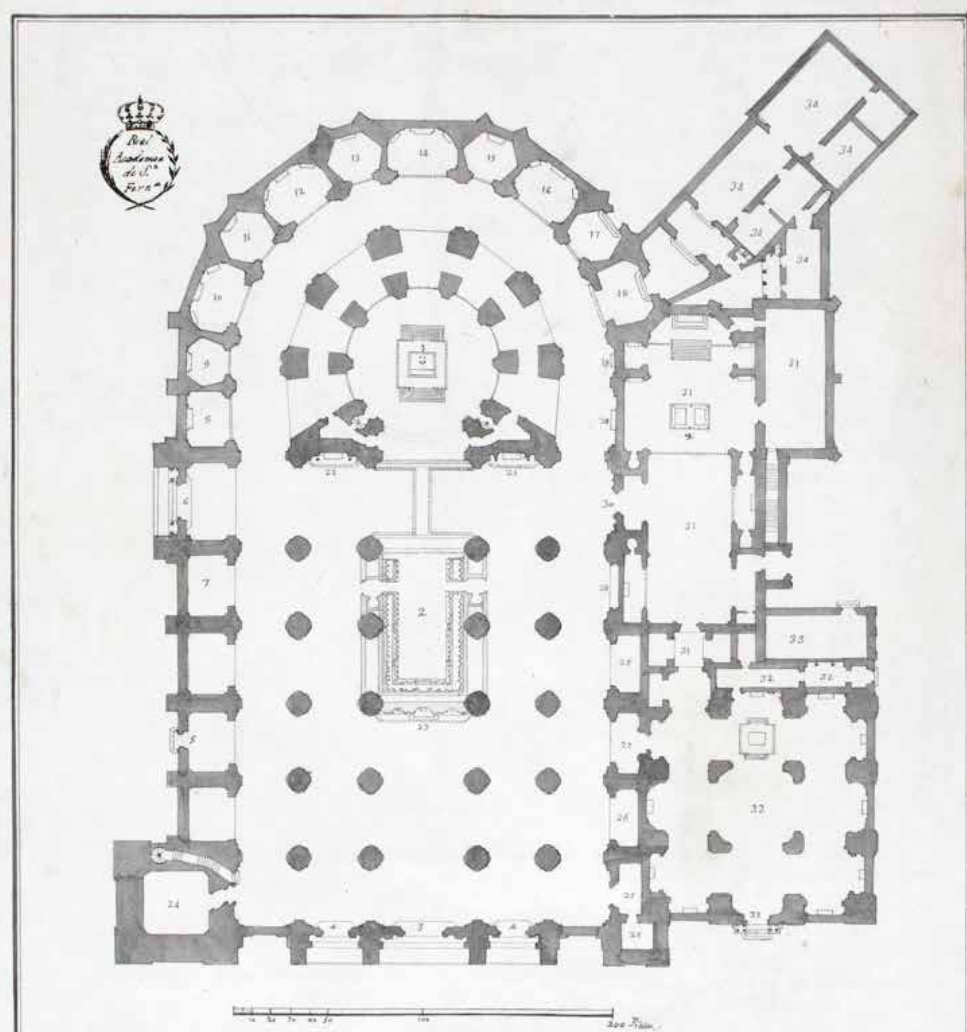
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 90

Museo de la Academia, MA/467





8.



*Plano de la 15.ª Iglesia Cathedral de la Ciudad de Granada. en Capilla R.ª y Sagrario. Sacristia nueva.*

- |                             |                                   |                                         |                                              |
|-----------------------------|-----------------------------------|-----------------------------------------|----------------------------------------------|
| 1. Altar mayor.             | 10. El 5.º Capilla.               | 19. Altar del Triunfo.                  | 27. Sagrario. 28. Sacristia nueva.           |
| 2. El Coro.                 | 11. El 4.º Capilla.               | 20. Altar del Desmayo.                  | 29. Puerta a la Capilla R.ª.                 |
| 3. Puerta principal.        | 12. S. Blas.                      | 21. Altar del 5.º Capilla a la Columna. | 30. Capilla R.ª. Sacristia y Sagrario.       |
| 4. Puertas laterales.       | 13. S. Juan Bautista.             | 22. El Coro.                            | 31. Sagrario de la Sacristia.                |
| 5. Puerta del Sacristia.    | 14. S. Miguel.                    | 23. Altar de N.ª S.ª de los Angeles.    | 32. Puerta y Sala del Sagrario a la Capilla. |
| 6. Puerta de la Capilla.    | 15. S. Ana.                       | 24. Puerta y Sala del Sagrario.         | 33. Oficina del 1.º Obispo de la Ciudad.     |
| 7. Capilla de S.ª Catalina. | 16. Puerta del pecton.            | 25. Puerta y Sala del Sagrario.         | 34. Sacristia y oficina de la 1.ª Capilla.   |
| 8. N.ª S.ª de la Angustia.  | 17. Puerta de la Sacristia.       | 26. Puerta y Sala del Sagrario.         |                                              |
| 9. S.ª S.ª de la Angustia.  | 18. Altar de N.ª S.ª de la Salud. |                                         |                                              |

JUAN PEDRO ARNAL

Madrid, 1735 – 1805

---

*Bajorrelieves de la fachada occidental del palacio de Carlos V en la Alhambra, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Bajorrelieves que decoran los pedestales del lado izquierdo de la portada occidental del palacio de Carlos V, obra de Juan de Orea. Representan una escena de la batalla de Mühlberg y una alegoría del Triunfo de la Paz.

CAT. 80

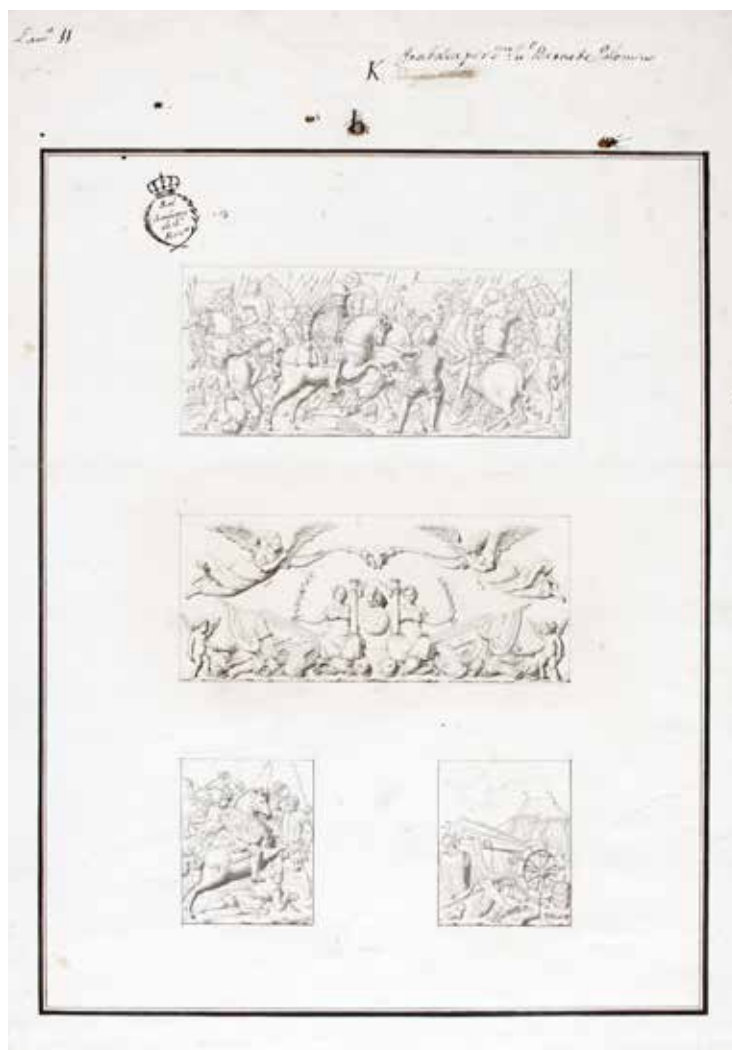
En el ángulo superior izquierdo, a tinta:  
“Grabada Dn Bernabe Palomino”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 525 x 355 mm  
Dibujo de referencia para la estampa XIV, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Bernabé Palomino  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 170-171 (estampa)  
Museo de la Academia, MA/520

*Bajorrelieves de la fachada del mediodía del palacio de Carlos V en la Alhambra, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Bajorrelieves que decoran el pedestal del lado izquierdo de la portada del mediodía del palacio de Carlos V, obra de Niccoló da Corte, con representaciones de trofeos militares.

CAT. 81

En el ángulo superior izquierdo, a tinta:  
“Lamina 12”. Arriba, a la derecha, a tinta:  
“Grabada por Dn Bernabe Palomino”. Sello de la Academia  
Aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 545 x 370 mm  
Dibujo de referencia para la estampa XV, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Juan Bernabé Palomino  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 172-173 (estampa)  
Museo de la Academia, MA/521



JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

*Planta y alzado de la puerta del Zaguante, palacio de Carlos V, Alhambra, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Portada oriental del palacio de Carlos V. Por razones desconocidas no se incluyó en la primera parte de las *Antigüedades Árabes de España* junto con las demás estampas del palacio del Emperador, sino en la segunda, que está dedicada a las composiciones ornamentales y epigrafías. Es, además, el único de los planos originales realizados sobre el palacio de Carlos V que se ha conservado.

CAT. 82

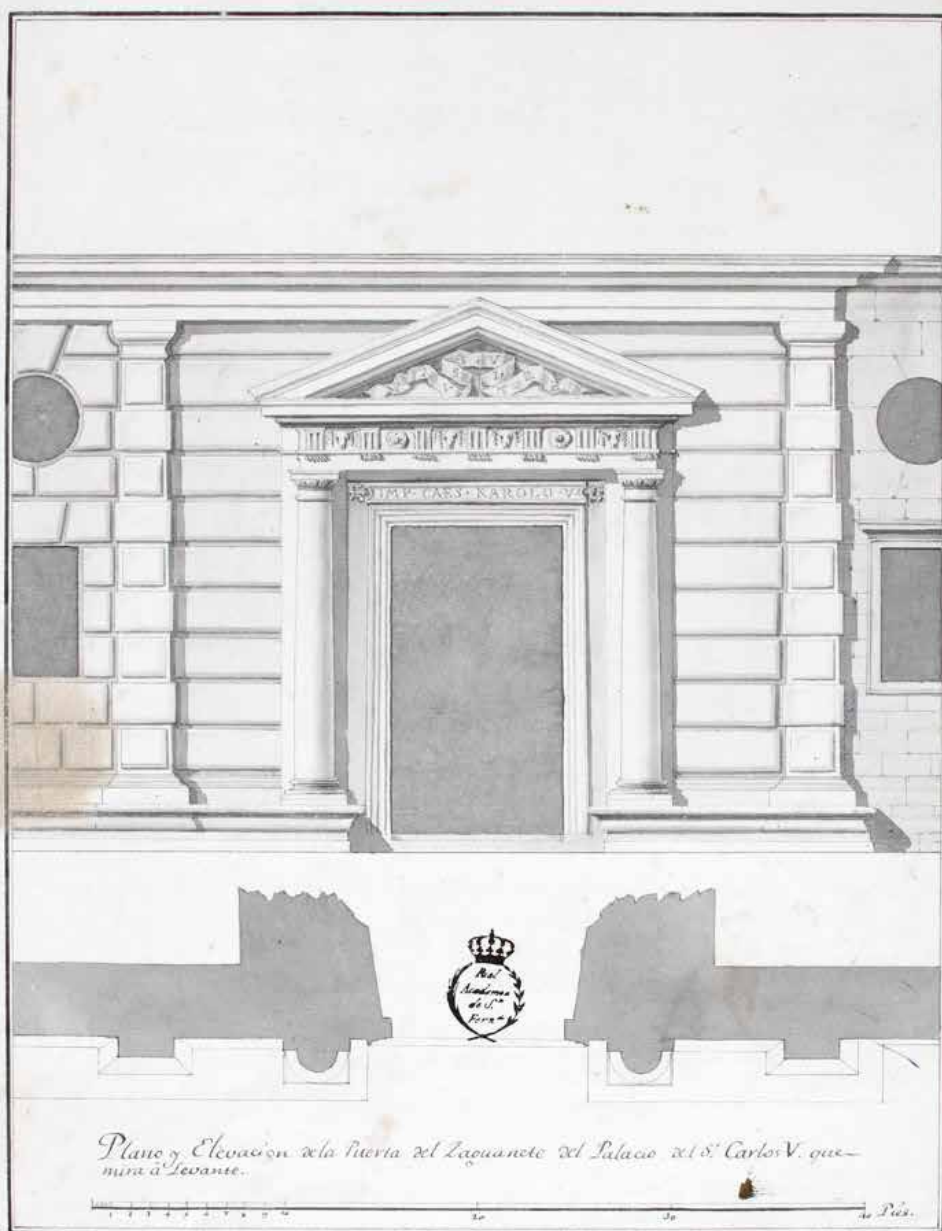
Arriba, a tinta: “13 M”. Abajo, a tinta:  
“Plano y Elevación de la Puerta del  
Zaguante del Palacio del S<sup>r</sup>. Carlos V que  
/ mira a Levante”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado  
agarbanzado claro, 515 x 370 mm  
Dibujo de referencia para la estampa XXI,  
parte 2<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de  
España*, grabada por Jerónimo Antonio  
Gil

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 95  
Museo de la Academia, MA/531



13 M

13



*Plano y Elevacion de la Puerta del Lagunete del Palacio del Sr. Carlos V. que mira á Levante.*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 20 30 40 Pies.

JOSÉ DE HERMOSILLA

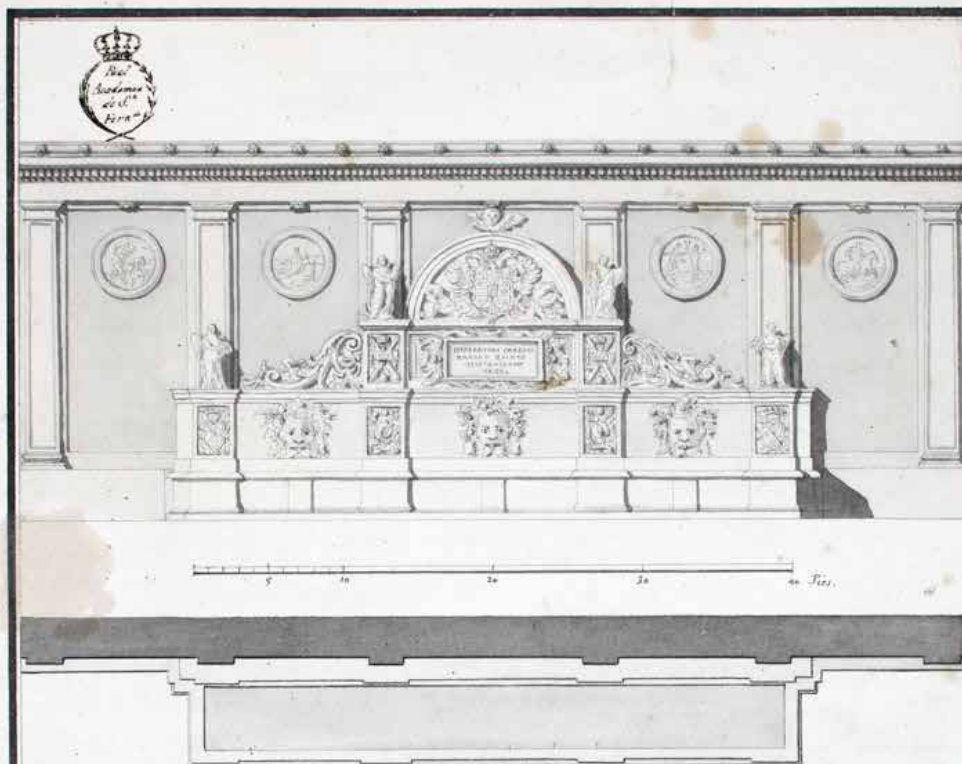
Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

*Planta y alzado de la fuente del pilar del Emperador, palacio de la Alhambra, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Alzado y planta del llamado pilar de Carlos V, situado en el exterior de la puerta de la Justicia, adosado al cubo artillero levantado delante de ella por los Reyes Católicos. La fuente monumental, mandada construir por el conde de Tendilla, formaba parte del programa de renovación renacentista de la Alhambra emprendido por el Emperador y cuya obra emblemática era el nuevo palacio. La fuente responde a un diseño de Pedro Machuca y en sus relieves y esculturas trabajó el escultor Niccoló da Corte. En la parte inferior se incluye la inscripción existente dentro de la puerta de la Justicia, conmemorando la toma de la ciudad.

CAT. 83

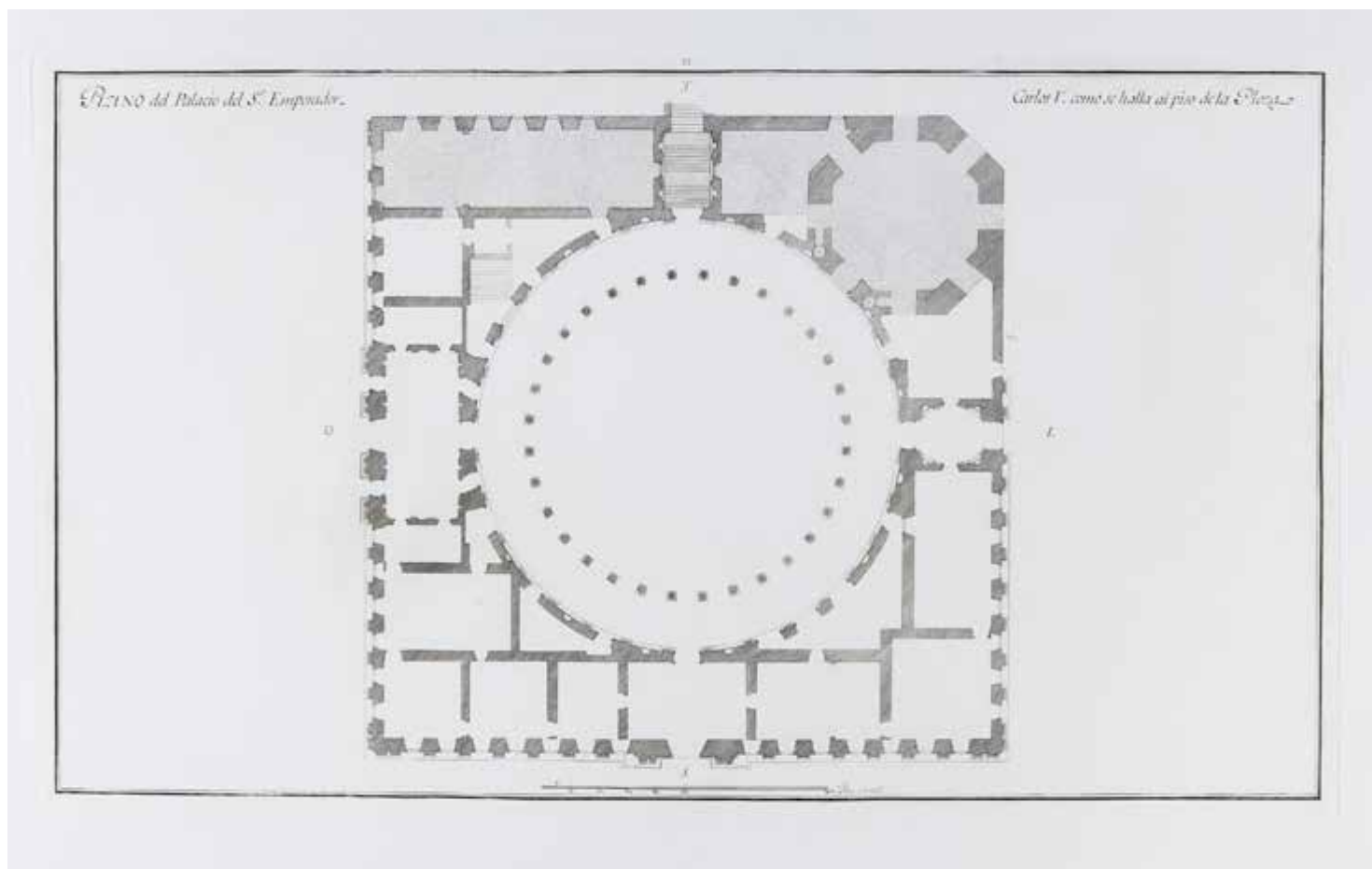
Arriba, en el centro, a tinta: “18”. En el centro, a tinta: “Plano y Elevación de la fuente llamada vulgarmente El pilar del Emperador: esta situado en la porcion del Muro que defiende la / puerta pral. Que oy sirve de entrada a la fortaleza. Mando ejecutarlo el conde de Tendilla”. Abajo, a tinta: “Inscripcion que se halla a la entrada de la fortaleza del tiempo de los S. Reyes Catholicos puesta por su primer Alcayde”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 501 x 363 mm  
Dibujo de referencia para la estampa XXI, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Jerónimo Antonio Gil  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 184-185 (estampa)  
Museo de la Academia, MA/530



Plano y Elevación de la fuente llamada vulgarmente el pilón del Compadre: esta situada en la plaza de Armas que depende la parroquia que es de San Lorenzo de la forma que se muestra en el plano y elevación.

Por mandado de los muy altos católicos  
 reyes y muy poderosos señores don fernán  
 ande don alfonso abel y reyes de castilla león  
 rrón don fernán solo y de murcia conde de  
 rruñilla ruay alcaide y muy noble y católico  
 alcaide de granada y sobaseres de la obra  
 a año de mil e quinientos e dos años

En la ciudad de Sevilla a diez e siete de mayo de mill e quinientos e dos años.



JUAN MORENO SÁNCHEZ / Activo en Madrid, entre 1760 y 1804/

Por dibujo de JUAN PEDRO ARNAL

*Planta del palacio de Carlos V en la Alhambra, 1769*

*Antigüedades Árabes de España. Parte primera*, Madrid: Imprenta Real, 1787, lám. XI

Estampa de la planta baja del palacio de Carlos V, obra de Pedro Machuca. El interés de los arquitectos por este edificio es patente al haber integrado su documentación dentro del proyecto de las *Antigüedades Árabes* y haberle dedicado una parte importante del tiempo y esfuerzo desplegados en la Alhambra. Sin duda, la arquitectura del palacio de Carlos V resultaba más afín a sus ideas estéticas. Resulta curioso que los dibujos originales dedicados al palacio no se hayan conservado en la Academia, quizás porque fueron prestados en alguno de los momentos en que se planteó concluir el edificio y no se devolvieron. Los trazados resultan bastante precisos y dotados de un buen grafismo. Como dato significativo merece recalcar la ausencia de la escalera del ángulo sureste del patio, así como la presencia de muros transversales eliminados en las obras de terminación del edificio en el siglo XX, por acometer contra huecos de las fachadas.

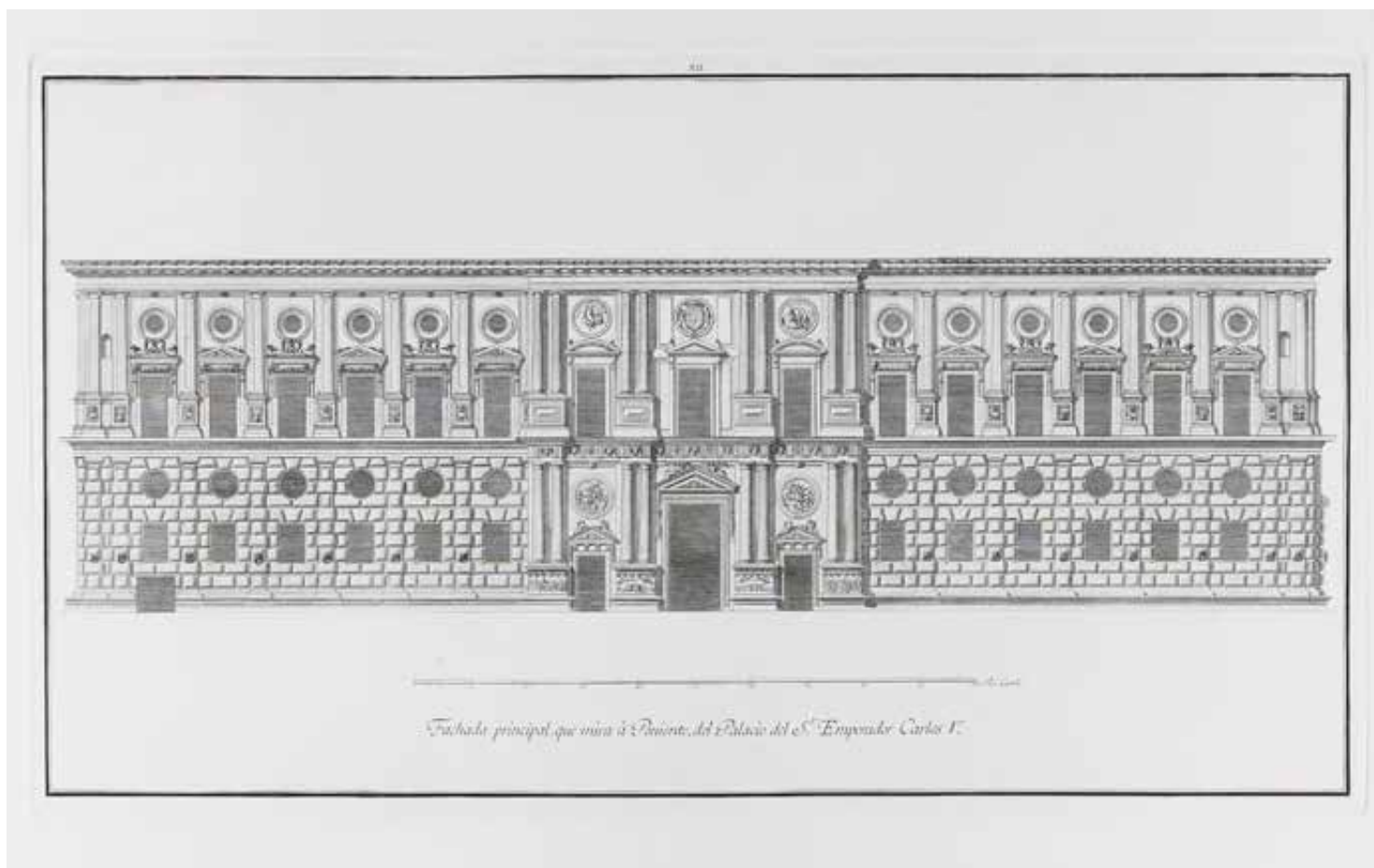
#### CAT. 84

Arriba: "PLANO del Palacio del S. Emperador – Carlos V como se halla al piso de la Plaza"

Aguafuerte y buril, talla dulce, 388 x 658 mm (huella)

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 164-165  
Calcografía Nacional, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [en adelante, Calcografía Nacional], 2570





JUAN BARCELÓN /Lorca (Murcia), 1739 – Madrid, 1801/

Por dibujo de JUAN PEDRO ARNAL

*Fachada de poniente, del palacio de Carlos V en la Alhambra, 1769*

*Antigüedades Árabes de España. Parte primera, Madrid: Imprenta Real, 1787, lám. XII*

Estampa del alzado de poniente del palacio de Carlos V, prácticamente como se encuentra en la actualidad, salvo por la presencia de una puerta en el extremo izquierdo, abierta en 1639 y que daba acceso a la sala abovedada existente en la crujía norte, bajo el nivel del patio. Resulta curioso que esa puerta no aparece representada en la planta del dibujo de José de Hermosilla cat. 53. La puerta fue cegada por Torres Balbás en su intervención de 1929.

CAT. 85

Abajo: "Fachada principal, que mira à Poniente, del Palacio de S. Emperador Carlos V."

Aguafuerte y buril, talla dulce,  
386 x 675 mm (huella)

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 164-165  
Calcografía Nacional, 2575

JUAN BARCELÓN / Lorca (Murcia), 1739 – Madrid, 1801/

Por dibujo de JUAN PEDRO ARNAL

---

*Detalle central de la fachada sur del palacio de Carlos V en la Alhambra, 1770*

*Antigüedades Árabes de España. Parte primera*, Madrid: Imprenta Real, 1787, lám. XIII

Estampa del detalle central del alzado sur del palacio de Carlos V. De esta composición se hicieron dos versiones, una primera grabada por Juan Bernabé Palomino, que no mereció la aprobación de la Academia, y ésta de Juan Barcelón que fue la aceptada y publicada. Ambas láminas de cobre se encuentran en la Calcografía Nacional, pero la Academia no conserva el dibujo original.

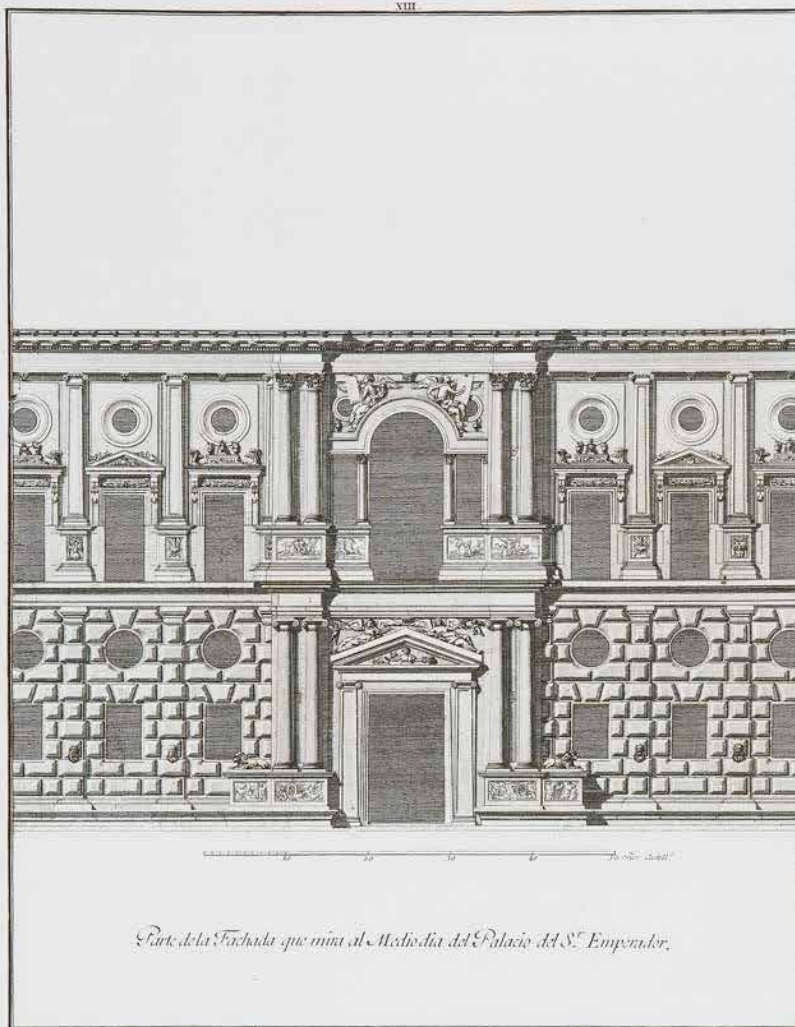
**CAT. 86**

Abajo: “Parte de la Fachada que mira al Mediodía del Palacio del S.<sup>o</sup> Emperador”

Aguafuerte y buril, talla dulce,  
370 x 292 mm (huella)

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 166-167

Calcografía Nacional, 2577



*Parte de la Fachada que mira al Molino de la del Palacio del S.<sup>o</sup> Emperador.*

*Sección del palacio de Carlos V en la Alhambra, 1770-1771*

*Antigüedades Árabes de España. Parte primera*, Madrid: Imprenta Real, 1787, lám. VII (derecha)

Estampa de la sección del palacio de Carlos V. Esta imagen ilustra perfectamente el estado inacabado en que se encontraba el palacio, sin tejados y con muestras de incipiente ruina expresada en la bóveda rota sobre la escalera de bajada al patio de Comares. Resulta igualmente de interés la existencia de una cubierta en la galería alta, que sabemos fue demolida poco después por su estado de ruina y que no fue repuesta hasta 1967. Esta estampa se concibió para formar una unidad con la correspondiente al dibujo de Juan de Villanueva cat. 55, pues la rotulación está pensada para las dos. De modo que la lám. VII de la edición de *Antigüedades Árabes de España* es una estampa de gran formato constituida a partir de la unión de dos láminas grabadas diferentes, que se corresponden con cada uno de los dos diseños originales (de los que sólo se conserva el de Juan de Villanueva, habiéndose perdido el dibujo de Arnal de la sección del palacio de Carlos V). Aunque la sección unida que componen ambas láminas resulta un tanto forzada, ya que los ejes de los dos patios no se encuentran alineados, esa continuidad resulta altamente ilustrativa y posiblemente exprese un ideal de lo que se pensaba debiera haber sido la composición general del conjunto de ambos palacios.

CAT. 87

Abajo, a la izquierda: “[Perfil del Palacio ARABE y del del Sr.] Emperador CARLOS V, por la linea TV.R.S de los planos.”

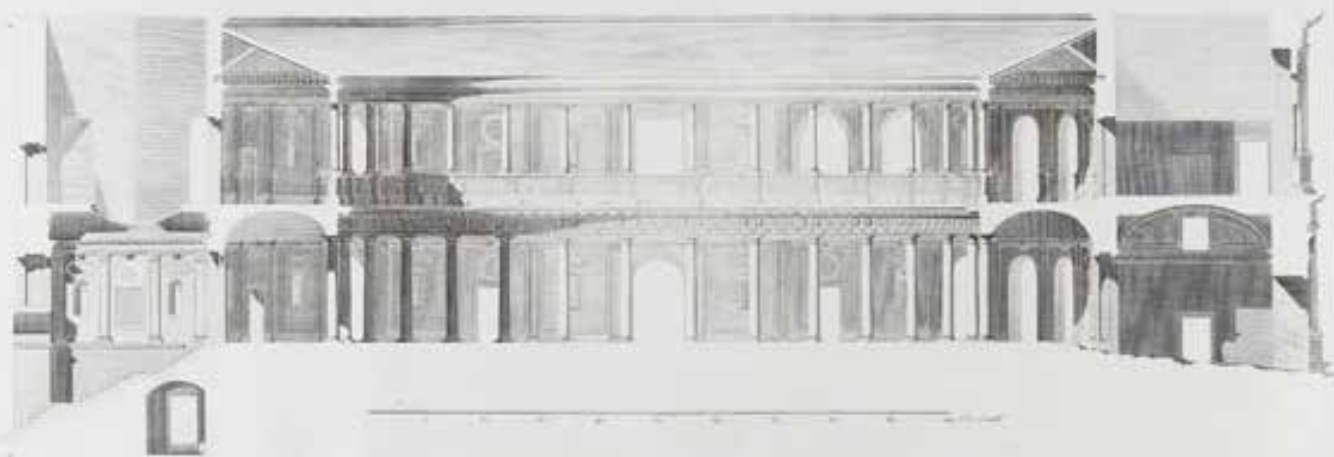
Aguafuerte y buril, talla dulce,

417 x 777 mm (huella)

Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 156-157

Calcografía Nacional, 2565





*Imperiale, Clausen, per la linea T.T.R. S. de forplano.*

JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

*Portada para la mezquita-catedral de Córdoba, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Este dibujo se compuso para servir de portadilla a las estampas sobre la mezquita-catedral de Córdoba, que se numeraron con guarismos arábigos y no romanos, para distinguirlas de las de la Alhambra. Sobre la cartela con el título, se dibujó una vista de la catedral desde el suroeste en la que se aprecia la esquina del palacio episcopal construido en el lugar en que se levantaba el antiguo alcázar califal. El mayor defecto de la imagen reside en no mostrar el fuerte desnivel del terreno hacia el río, que ocasiona que el andén en torno a la antigua mezquita ofrezca en este ángulo una notable altura sobre el suelo, además de no tener continuidad por el lado sur. Esta portadilla formaba pareja con el frontispicio cat. 44 que debía preceder a las estampas de la Alhambra y que finalmente no se publicó. El presente diseño fue entregado a un segundo grabador, al no quedar satisfecho Hermosilla de la lámina grabada inicialmente por Hipólito Ricarte. Terminó encargándose el trabajo a Juan Barcelón, cuyo resultado sí se incluyó en la edición.

CAT. 88

Arriba, en el centro, a tinta: “Gravada por D<sup>n</sup> Juan Minguéz”. En el centro, a tinta negra y aguada gris: “DESCRIPCION / DE LA / SANTA IGLESIA CATEDRAL / DE / CORDOVA.”. Sello de la Academia Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 535 x 377 mm  
Dibujo preparatorio para la portada de la mezquita-catedral de Córdoba, estampa 1, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, de la que existen dos versiones, una grabada por Hipólito Ricarte y otra por Juan Barcelón, que fue la publicada Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 190-191 y 192-193 (estampas)  
Museo de la Academia, MA/539

*Gravada por Juan Almonacé*



DESCRIPCION  
DE LA  
SANTAIGLESIA CATHEDRAL  
DE  
CORDOVA.

*Planta de la catedral de Córdoba, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

Esta planta constituye un documento excepcional sobre el estado de la catedral, antigua mezquita, de Córdoba en 1767. Junto con una muy correcta y exacta representación planimétrica del monumento, ofrece un análisis arqueológico del mismo interpretando qué estructuras corresponden al edificio original y cuales son modificaciones posteriores.

Aunque es un documento valioso, hay que destacar algunos errores de interpretación, como no reconocer los restos del muro de la *qibla* de la primera mezquita de ‘Abd al-Raḥmān I. Tampoco muestra la existencia del alminar de ‘Abd al-Raḥmān III dentro de la torre-campanario renacentista y supone que la Capilla Real es parte original de la mezquita. Sobre este dibujo se realizó el plano cat. 91 por eliminación de todos los elementos que se consideraron posteriores al periodo andalusí, para ofrecer una planta de la mezquita islámica.

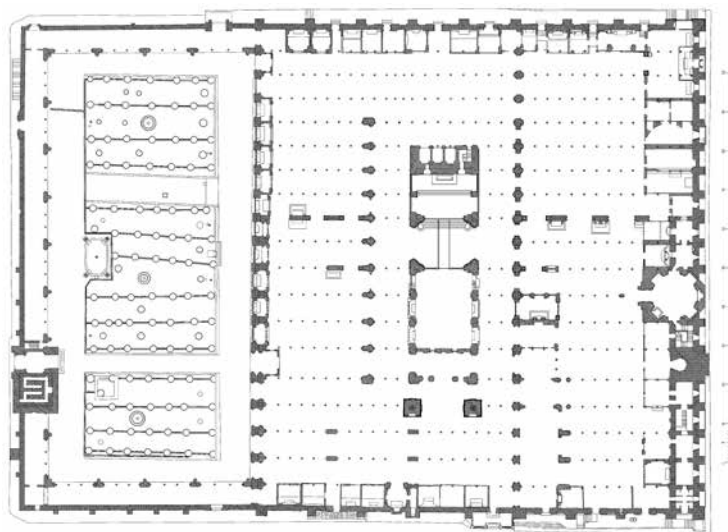
**CAT. 89**

Arriba, en el centro, a tinta: “AE. Grav<sup>da</sup> por D<sup>n</sup> Jph Gonzalez”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 522 x 734 mm

Dibujo de referencia para la estampa 3, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por José González Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 196-197 (estampa)

Museo de la Academia, MA/536







JUAN DE VILLANUEVA

Madrid, 1739 – 1811

---

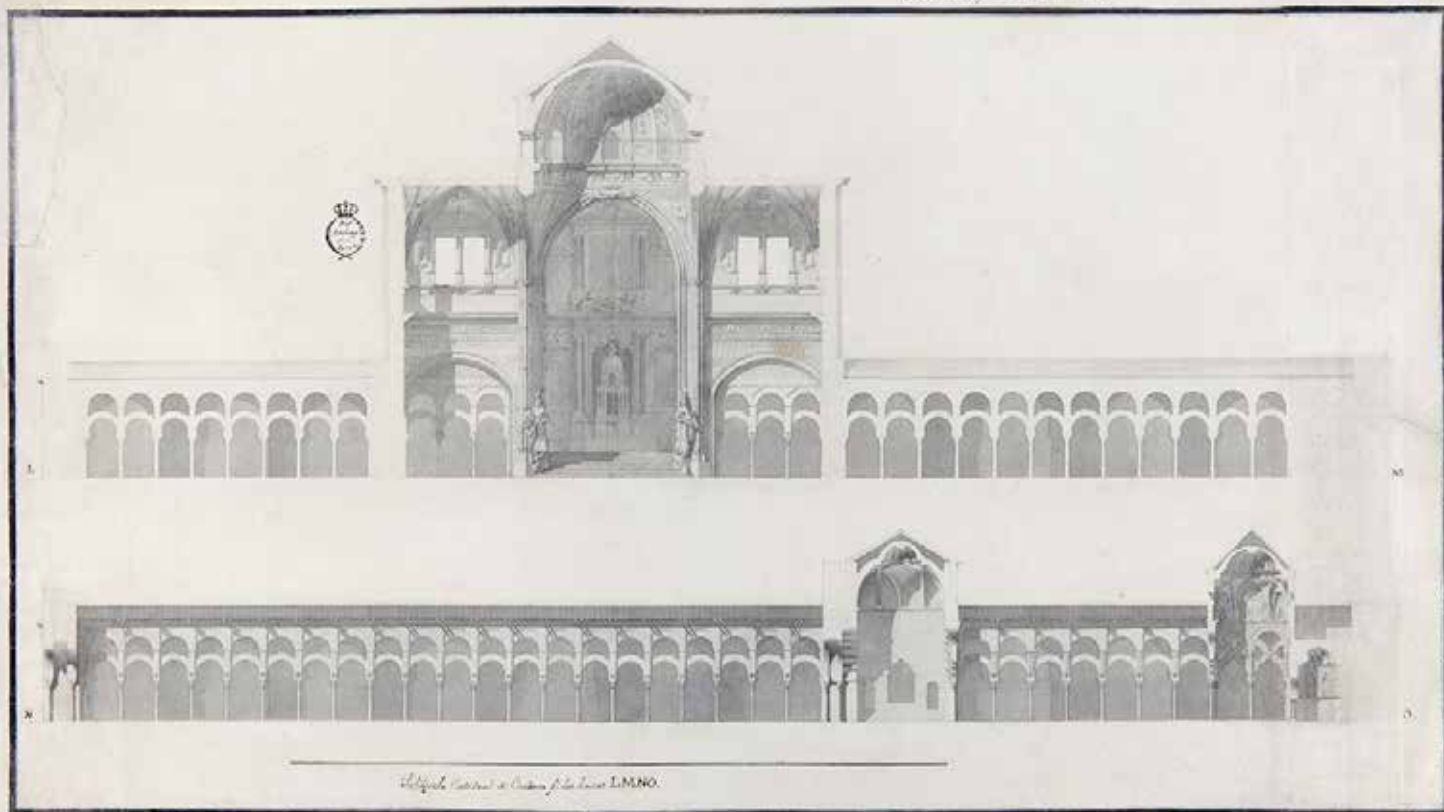
*Sección de la catedral de Córdoba y de la mezquita, 1766-1767*  
*Antigüedades Árabes de España*

Las dos secciones representadas en este dibujo son las más significativas que pueden hacerse de las dos etapas básicas del edificio. La superior está dada por el crucero de la catedral cristiana mostrando los brazos de éste, la cúpula y la capilla mayor, insertados en la composición de las naves del oratorio musulmán que quedaron parcialmente integradas en la composición renacentista. La sección se ha trazado por el eje de un pórtico de la mezquita que se dibuja en perfil.

La sección inferior, dada por el eje de la nave central de la mezquita, muestra la hipótesis de cómo se pensaba que había sido, faltando los restos del muro de la *qibla* de la primera mezquita de ‘Abd al-Raḥmān I. La capilla de Villaviciosa, inicio de la nave axial de la ampliación de al-Ḥakam, no aparece con la debida continuidad con el resto de la sala de oración al pensarse que la Capilla Real era obra islámica. La hipótesis de la cubierta se dibuja con armadura de pares con dobles tirantes espaciados, típica de una obra mudéjar, pero anacrónica para el periodo emiral y califal.

CAT. 90

Arriba, en el centro, a tinta: “Gravada por D. Geronimo Antº Gil”. Abajo: “Perfil de la Catedral de Cordoba p. las líneas LMNO.” Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 511 x 725 mm  
Dibujo de referencia para la estampa 4, parte 1ª, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por Jerónimo Antonio Gil  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 198-199 (estampa)  
Museo de la Academia, MA/537



*Planta de la mezquita de Córdoba, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

Este dibujo constituye la primera interpretación realizada sobre la forma original de la mezquita de Córdoba. En sus rasgos generales da una visión global bastante acertada, aunque con numerosos errores en los detalles, perfectamente comprensibles por el conocimiento, todavía incipiente, que entonces se tenía del monumento y de la arquitectura islámica. Merece destacarse que no reconoce los restos del muro de la *qibla* de la primera mezquita de ‘Abd al-Raḥmān I. Tampoco ofrece constancia de la existencia del alminar de ‘Abd al-Raḥmān III dentro de la torre-campanario renacentista y supone que la Capilla Real es parte original de la mezquita. Igualmente resulta incorrecta la interpretación del *sābāt* o pasadizo de acceso a la *maqṣūra* de al-Ḥakam II y de la *bayt al-māl* o sala del tesoro en el muro de la *qibla* de la ampliación realizada por este califa. En la ampliación de Almanzor no se identifican todas las puertas de la fachada oriental. Pero, con todo, hay que reconocer a esta planta un excepcional valor de interpretación arqueológica del monumento, pionera de cuantos estudios se han realizado posteriormente.

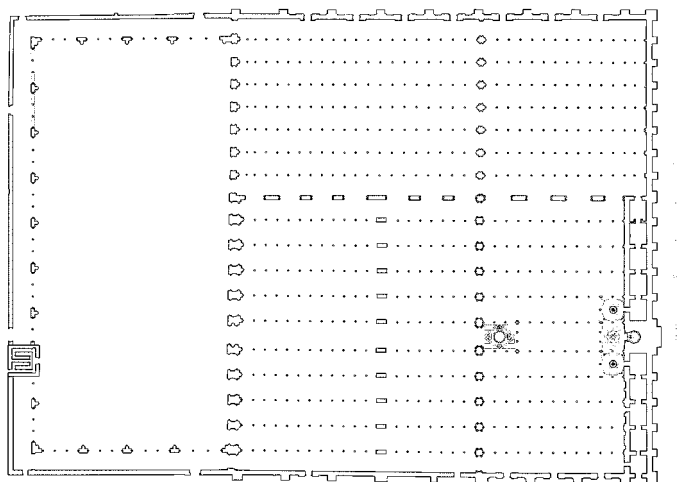
CAT. 91

Arriba, en el centro, a tinta: “AB. Gravada por D<sup>n</sup> Jph Gonzalez”. Sello de la Academia

Tinta negra y aguada gris. Papel verjurado agarbanzado claro, 511 x 725 mm

Dibujo de referencia para la estampa 2, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades Árabes de España*, grabada por José González Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 194-195 (estampa)

Museo de la Academia, MA/538





Plan de la Colonie

Le Plan de la Colonie est divisé en six sections principales, savoir :  
1. La Section du Nord, qui est la plus étendue.  
2. La Section du Sud, qui est la plus étroite.  
3. La Section de l'Est, qui est la plus longue.  
4. La Section de l'Ouest, qui est la plus courte.  
5. La Section du Centre, qui est la plus élevée.  
6. La Section du Bas, qui est la plus basse.

Le Plan de la Colonie est divisé en six sections principales, savoir :  
1. La Section du Nord, qui est la plus étendue.  
2. La Section du Sud, qui est la plus étroite.  
3. La Section de l'Est, qui est la plus longue.  
4. La Section de l'Ouest, qui est la plus courte.  
5. La Section du Centre, qui est la plus élevée.  
6. La Section du Bas, qui est la plus basse.

G



Échelle de 100 Toises

JOSÉ DE HERMOSILLA

Llerena (Badajoz), 1715 – Madrid, 1776

---

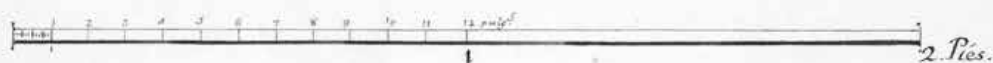
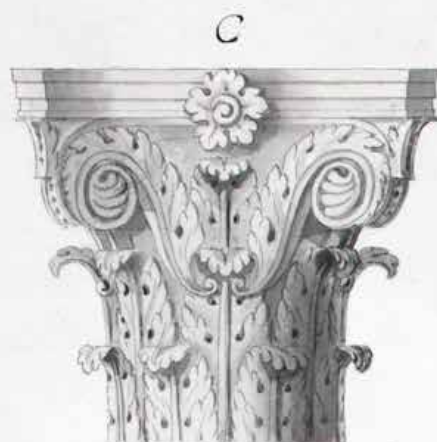
*Capiteles corintios de Córdoba, 1766-1767*

*Antigüedades Árabes de España*

Tres capiteles elegidos como modelos ilustrativos de los usados en la mezquita de Córdoba. El inferior, marcado con la letra A es un capitel corintio romano, de los reutilizados en las dos primeras fases del oratorio musulmán. No cabe duda de que se eligió un capitel que atiende a la mejor perfección de los cánones clásicos, por lo que no puede considerarse propio del arte islámico. Los dos de arriba sí son obra de tiempos de ‘Abd al-Raḥmān II, aunque ninguno corresponde a la mezquita según la información que facilita el propio Hermosilla. El de la derecha se conservaba en el palacio de los condes de Priego, mientras el de la izquierda estaba en el Generalife y fue trasladado a la Academia. Resulta interesante comprobar que en la elección de los modelos se seleccionaron aquellos en los que se apreciaba una marcada herencia clásica, omitiendo la presencia de los modelos califales, más abundantes pero evolucionados y distantes de los primeros.

CAT. 92

En el ángulo superior derecho, a tinta:  
“Lam<sup>a</sup>. 4.”. Sello de la Academia  
Aguada gris y lápiz negro. Papel verjurado  
agarbanzado claro, 394 x 307 mm  
Dibujo de referencia para la  
estampa XVII, parte 1<sup>a</sup>, de *Antigüedades  
Árabes de España*, grabada por Jerónimo  
Antonio Gil  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 91  
Museo de la Academia, MA/527



Grabado por dibujo de

DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

Granada, 1704 – Fondón (Almería), 1779

*Tres cartelas epigráficas en el palacio de la Alhambra, 1767-1804*

*Antigüedades Árabes de España. Parte segunda, que contiene los letreros arábigos que quedan en el palacio de la Alhambra de Granada, y algunos de la Ciudad de Córdoba, publicados por la Real Academia de San Fernando, e interpretados y explicados de acuerdo suyo por Don Pablo Lozano, Bibliotecario de S.M. y académico de honor de ella, Madrid: Imprenta Real, 1804, lám. III*

**CAT. 93**

Aguafuerte y buril, talla dulce,  
381 x 278 mm (huella)

No se conservan los dibujos originales  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 208-209  
Calcografía Nacional, 2556

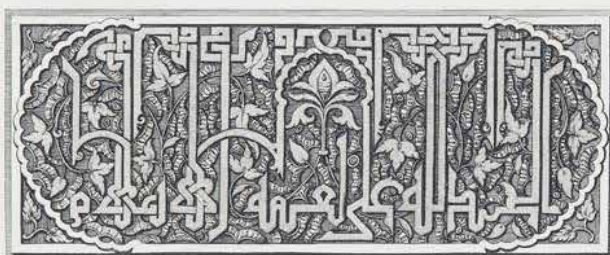
La cartela epigráfica superior corresponde al tercero de los versos del poema de Ibn Zamrak esculpido en la jamba derecha del arco de acceso al mirador de Lindaraja en la Alhambra y es continuación del representado en el dibujo cat. 31. Dice: “Mas quien mira y contempla mi hermosura, la percepción ocular a su imaginación engaña [...]” [Puerta (2011) 229].

El epígrafe central forma parte de la cenefa que rodeaba el muro del fondo de los pórticos del patio de los Leones y forma conjunto con el dibujo cat. 28. La inscripción en letra cúfica dice: “Loor a Dios por el beneficio del Islam” [Puerta (2011) 166].

El motivo inferior contiene el tan repetido lema de los nazaríes: “No hay vencedor sino Dios” [Puerta (2011) 162] y forma parte de la decoración del exterior del pabellón occidental del patio de los Leones que da frente, dentro del pórtico, a la sala de los Mocárabes.







*Tu es victor nisi Deus.  
Sole Deus te victor esse.*

*Inscripciones y motivos decorativos en el palacio de la Alhambra, 1767-1778*

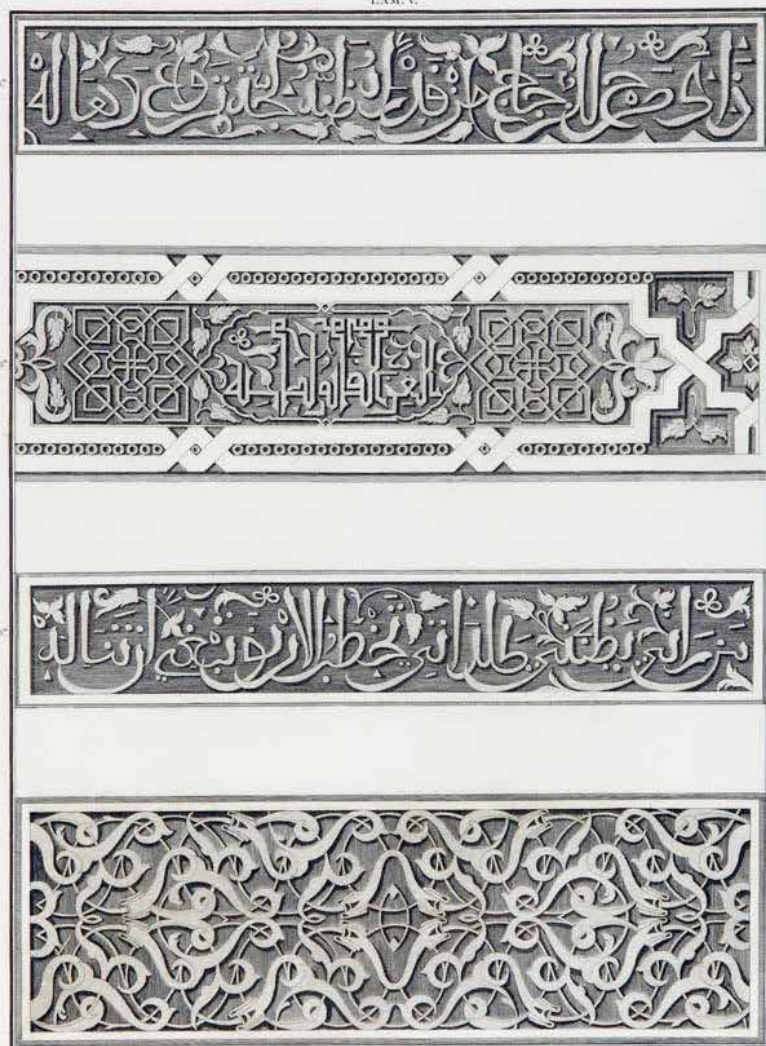
*Antigüedades Árabes de España. Parte segunda, que contiene los letreros árabigos que quedan en el palacio de la Alhambra de Granada, y algunos de la Ciudad de Córdoba, publicados por la Real Academia de San Fernando, e interpretados y explicados de acuerdo suyo por Don Pablo Lozano, Bibliotecario de S.M. y académico de honor de ella, Madrid: Imprenta Real, 1804, lám. V*

CAT. 94

Aguafuerte y buril, talla dulce,  
387 x 284 mm (huella)  
No se conservan los dibujos originales  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 212-213  
Calcografía Nacional, 2559

Sólo se han conservado los dibujos de Diego Sánchez Sarabia de los dos últimos motivos [cat. 31]. La primera cartela epigráfica corresponde al verso 6º del poema de Ibn Zamrak, tallado en la parte superior de la jamba izquierda del arco de acceso al mirador de Lindaraja, que dice: “Es un palacio de cristal que quien lo ve cree que es un temible mar que le espanta” [Puerta (2011) 229]. El segundo dibujo representa la cenefa que rodea los epígrafes que contienen el poema de Ibn Zamrak de la sala de las Dos Hermanas con la inscripción ya reproducida en la parte derecha de cat. 20.





JUAN MINGUET / Madrid, 1737 – ?, 1804 (?) /

Por dibujo de DIEGO SÁNCHEZ SARABIA

---

*Decoraciones de yesería en el salón de Comares y mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra, 1767-1804*

*Antigüedades Árabes de España. Parte segunda, que contiene los letreros árabigos que quedan en el palacio de la Alhambra de Granada, y algunos de la Ciudad de Córdoba, publicados por la Real Academia de San Fernando, e interpretados y explicados de acuerdo suyo por Don Pablo Lozano, Bibliotecario de S.M. y académico de honor de ella, Madrid: Imprenta Real, 1804, lám. XI*

El motivo geométrico representado en la parte superior se puede ver en la zona central de la fachada del palacio de Comares. La cartela epigráfica de la parte inferior de la lámina se encuentra sobre la ventana geminada del mirador de Lindaraja, junto a las representadas en el dibujo cat. 35. La leyenda que contiene dice: “Dios es quien cuida mejor y es la Suma Misericordia [*Corán* 12, 64] / Dios el Grandioso ha dicho la verdad” [Puerta (2011) 233].

**CAT. 95**

Aguafuerte y buril, talla dulce,  
381 x 276 mm (huella)

No se conservan los dibujos originales

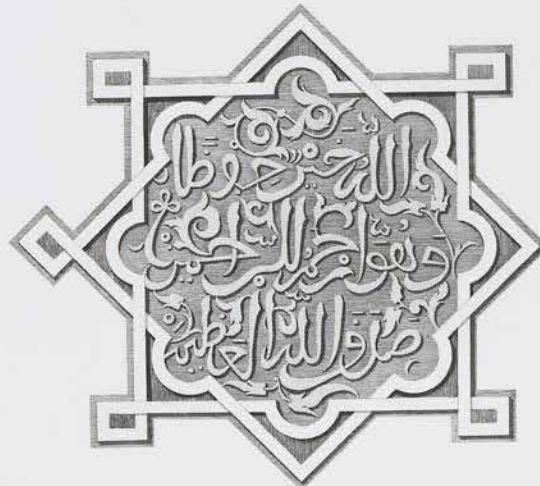
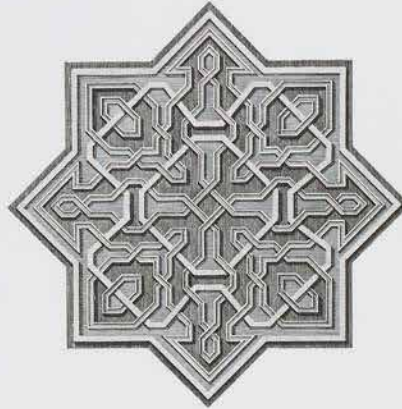
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 224-225

Calcografía Nacional, 2574





LAM. XI.



الله خالق حفظا و هو ارحم الراحمين ص (في الله العظم  
 DEUS EST PER SE IPSA MET BONITAS & IPSE OMNIUM MISERICORDISSIMUS,  
 ATQUE VERUM EST QUOD DIXIT DEUS MAXIMUS.  
 Dios es por si la misma bondad. Es misericordiosísimo sobre todo y quanto nuestro. Maximo Dios dice es la Verdad.

Ampliegando la granza en el Redentor.

*Motivos decorativos y epigráficos del salón de Comares, 1767-1801*

*Antigüedades Árabes de España. Parte segunda, que contiene los letreros arábigos que quedan en el palacio de la Alhambra de Granada, y algunos de la Ciudad de Córdoba, publicados por la Real Academia de San Fernando, e interpretados y explicados de acuerdo suyo por Don Pablo Lozano, Bibliotecario de S.M. y académico de honor de ella, Madrid: Imprenta Real, 1804, lám. XV*

**CAT. 96**

Aguafuerte y buril, talla dulce,  
372 x 284 mm (huella)

No se conservan los dibujos originales  
Bib.: Rodríguez Ruiz (1992) 232-233  
Calcografía Nacional, 2582

Tres cartelas epigráficas y dos de ornamentación floral. La primera y la tercera corresponden a testas o frentes de adarajas de mocárabes presentes en el intradós del arco de ingreso al salón de Comares del palacio de la Alhambra. Dicen: “Ventura” y “La potestad es de Dios” [Puerta (2011) 121].

El motivo central de la parte superior y el de la derecha de abajo aparecen bajo el friso de mocárabes del interior de las alcobas laterales del salón de Comares. El diseño epigráfico contiene una inscripción cúfica, cuyo texto dice: “La permanencia es de Dios”, y otra menor en letra cursiva: “La gloria es de Dios” [Puerta (2011) 134]. Los elementos florales presentan tramas de *sebka* formadas por hojas de palmas lisas y cuyo fondo se rellena con ataurique de palmas digitadas que brotan de tallos generando roleos. El motivo de la parte inferior izquierda se encuentra sobre las puertas menores del pórtico sur del patio de Comares y de las pequeñas cámaras existentes entre las alcobas de la sala de los Reyes.



LAM. XV.



لله  
IPSI DEO  
*Al mismo Dios.*



الحمد لله  
HONOR DEO  
*Gloria a Dios.*  
البقا لله  
PERPETUITAS DEO.  
*La Eternidad a Dios.*



القدرة لله  
POTENTIA DEO.  
*La Omnipotencia a Dios.*



(Jean-Baptiste de Noyes)





# Monumentos Arquitectónicos de España

CATÁLOGO

Antonio Almagro Gorbea

Jerónimo de la Gándara,  
*Puerta del Vino*, 1857  
[detalle de cat. 101]

FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

Activo en Granada y Sevilla entre 1850 y 1876

---

*Planta del palacio de la Alhambra, 1876*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Este plano es el único que puede considerarse repetido de los realizados por los arquitectos comisionados por la Academia en 1766-1767 y publicados en la serie *Antigüedades Árabes de España*. Mejora algo la precisión de la planta de José de Hermosilla, aunque la forma del jardín de Lindaraja hay que considerarla incluso peor resuelta que en aquella, ya que en la realidad se aleja aún más de la forma cuadrada plasmada por Contreras. Pese a la corrección aparente del dibujo, presenta ciertas incongruencias, como el haber pretendido representar el baño real y la planta baja del patio de Lindaraja junto con los patios de Comares y los Leones que se encuentran a un nivel mucho más alto, lo que genera relaciones imposibles.

CAT. 97

Rotulado: “PLANO DEL ALCAZAR DE LA ALHAMBRA”. En escala de “1./250.”.

Firmado “Francisco Contreras”. Sello de la Academia

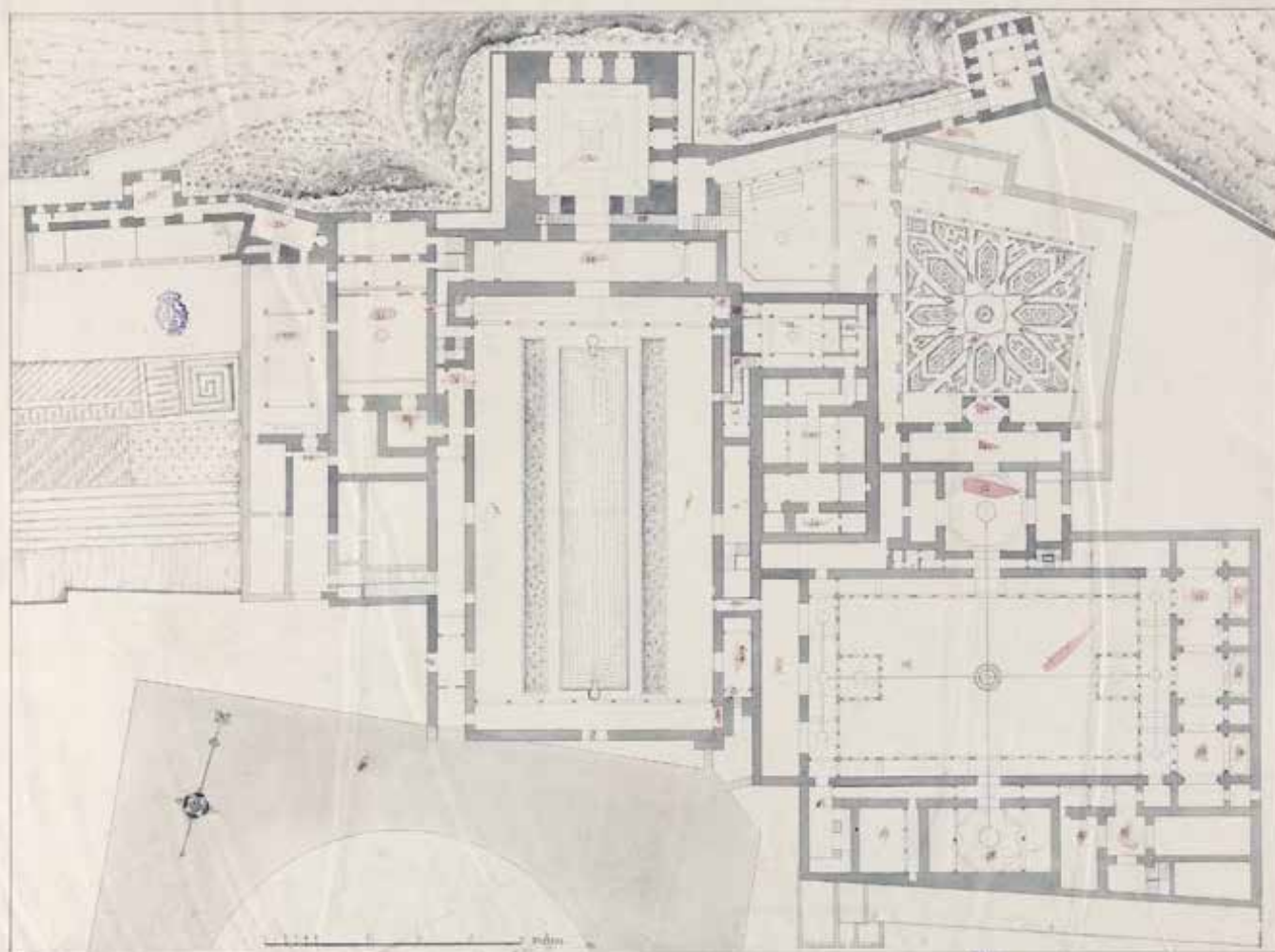
Aguada gris, tinta negra y toques de rosa. Papel avitelado agarbanzado claro, pegado sobre otro papel, 495 x 653 mm

Dibujo preparatorio para la litografía de Friedrich Kraus publicada en el cuaderno 62 de *Monumentos*

*Arquitectónicos de España*, estampada en el establecimiento de Julio Donon

Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/192



*Antonio Gudiño*

PLAZO DEL ALCAZAR DE LA ALHAMBRA.

En escala de 1/250



## FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

Activo en Granada y Sevilla entre 1850 y 1876

---

*Puerta de la Justicia, conjunto monumental de la Alhambra, 1868-1876*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Los dos motivos de este dibujo, junto con los seis del siguiente y el capitel de la posterior se integraron en una única cromolitografía dedicada a la Bāb al-Šarī'a (puerta de la Explanada) conocida popularmente como puerta de la Justicia o de la Ley de la Alhambra, como se rotula en la publicación. El alzado de la puerta es el detalle más vistoso de todos los que integran la estampa completa y el que centra la composición final de la litografía. Pese a todo, posee incorrecciones métricas, particularmente en la posición de la puerta interna respecto al conjunto. El motivo inferior representa la llave esculpida en la clave del arquivado situado sobre el arco de la puerta, símbolo cabalístico muy usado en la arquitectura nazarí.

### CAT. 98

Arriba, a lápiz: "Granada". Abajo: "2-Dib. P<sup>ta</sup> de la Ley (?) – Detalles". Sellos de la Academia

Aguadas gris, parda, azul y verde.

Papel avitelado agarbanzado claro, 703 x 498 mm

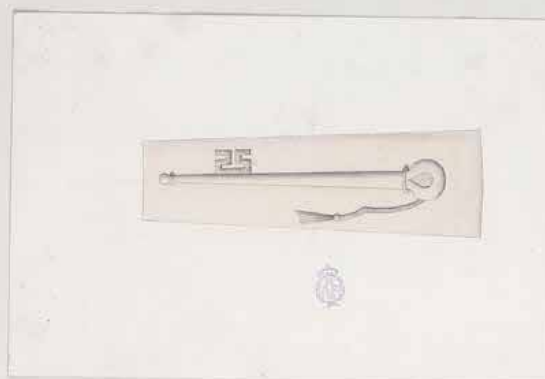
Dibujo preparatorio para el motivo central de la cromolitografía de Teófilo Rufflé publicada en el cuaderno 46 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampada en el establecimiento de J.M. Mateu

Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/193



Granada =



2nd. H. W. Le Sage (17)

## FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

Activo en Granada y Sevilla entre 1850 y 1876

---

### *Detalles decorativos de la puerta de la Justicia, conjunto monumental de la Alhambra, 1868-1876* *Monumentos Arquitectónicos de España*

Cinco detalles y planta de la puerta de la Justicia de la Alhambra. La planta es más un croquis mal proporcionado y lleno de errores que un plano mínimamente aceptable. Carece de escala gráfica, como el resto de los motivos, aunque en la stampa se incorporaron referencias métricas. El motivo superior representa la bella inscripción fundacional que menciona a Yūsuf I como su constructor. Aunque resulta muy efectista, un detenido análisis muestra multitud de incorrecciones, tanto en lo referente a las letras como al ataurique decorativo que las acompaña [Fernández-Puertas (1997) il. 145]. Los dos detalles de la segunda fila muestran fragmentos de los arcos de las puertas que abrían al exterior y al interior de la ciudad, el primero con dovelaje de mármol y el segundo de ladrillo acompañado de decoración cerámica vidriada. En la tercera fila se encuentra la planta mencionada, un rombo del paño de *sebka* de cerámica vidriada existente sobre la inscripción fundacional y el símbolo profiláctico de la mano, que ocupa la clave del arco más externo de la puerta.

#### CAT. 99

Arriba, a lápiz: “Granada”. Abajo:  
“6-Dib. P<sup>ta</sup> de Justicia – Detalles”.

Sellos de la Academia

Aguadas azul, sepia, salmón, verde y gris. Papel avitelado agarbanzado claro, pegado sobre otro papel, 671 x 471 mm

Dibujos preparatorios para varios motivos perimetrales de la cromolitografía de Teófilo Rufflé publicada en el cuaderno 46 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampada en el establecimiento de J.M. Mateu

Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/194

Granada



B<sup>te</sup> de Justicia - Detalles

FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

Activo en Granada y Sevilla entre 1850 y 1876

---

*Capitel de la puerta de la Justicia, conjunto monumental de la Alhambra, 1868-1876*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Uno de los capiteles que sostienen el arco de entrada desde el exterior en la puerta de la Justicia de la Alhambra. Se integró, con los motivos de los dos conjuntos de dibujos precedentes, en la estampa publicada.

CAT. 100

En lápiz azul: “F. Contreras dib. Capitel de la Puerta de la Justicia Alhambra-Granada”. Sello de la Academia  
Aguada gris, tinta negra. Papel avitelado agarbanzado claro, 228 x 303 mm  
Dibujo preparatorio para el capitel de la cromolitografía de Teófilo Rufflé publicada en el cuaderno 46 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampada en el establecimiento de J.M. Mateu  
Bib.: Ortega (2007)  
Museo de la Academia, MA/191





*F. Contreras dib.*

*Capitel de la Puerta de la Justicia  
Alhambra - Granada*

## JERÓNIMO DE LA GÁNDARA

Ceceñas (Cantabria), 1825 – Madrid, 1877

---

*Puerta del Vino, conjunto monumental de la Alhambra, 1857*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Cara oriental o interna de la llamada puerta del Vino, en la que daba inicio la calle Real de la Alhambra. Dibujo muy detallado, completo y preciso, como todos los de su autor. Muestra un estado anterior a la restauración de Leopoldo Torres Balbás, que apenas cambió su fisonomía, pues sólo puso de manifiesto algunos elementos ocultos como los mechinales del tejeroz que protegía la zona decorada. Seguramente se eligió representar esta cara de la puerta y no la externa por el colorido de los azulejos que decoran las albanegas.

### CAT. 101

Arriba, a lápiz: “Torre llamada generalmente Arco del Vino”. Abajo: “Pta. del Vino Alhambra – Granada / G. de la Gándara dib.”. Sello de la Academia

Lápiz negro y aguadas parda, rosa, gris y azul. Papel avitelado agarbanzado claro, 605 x 470 mm

Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Domingo Martínez publicado en el cuaderno 1 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampado en la Calcografía Nacional  
Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/195





## FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

Activo en Granada y Sevilla entre 1850 y 1876

---

*Fachada del palacio de Comares, palacio de la Alhambra, 1863*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Fachada del palacio de Comares de la Alhambra situada en el llamado patio del Cuarto Dorado y antiguamente patio de la Mezquita, por la que se accede al patio de Comares. El dibujo está sin rematar en las partes de decoración, sin duda para ahorrar trabajo, encomendando al grabador completarlo en todos los elementos repetitivos. Lo dibujado es una hipótesis o propuesta de restauración ya que, en la fecha en que se hizo el diseño, la fachada se encontraba ampliamente mutilada, especialmente en las zonas bajas, en las que había desaparecido totalmente el zócalo de alicatado. El zócalo propuesto en estas zonas es continuación del alicatado que bordea las puertas, siguiendo la propuesta dibujada por Jules Goury y Owen Jones unos años antes [Goury y Jones (1842-1845)], pero distinto del que se realizó años después bajo la dirección de Rafael Contreras. La forma y proporción de las ventanas geminadas, entonces inexistentes, que se propone en este dibujo varía respecto a lo que dibujaron Jones y Goury, pero sí coincide con la restauración realizada.

### CAT. 102

Rotulado a tinta: "Fachada en el Patio de la Mezquita en la Alhambra". Abajo, a lápiz: "Fachada Mezquita - (Alhambra - Granada)". Escala en metros "5/22 45 milímetros por metro". Firmado "Francisco Contreras". Sello de la Academia

Tinta negra y aguadas ocre y gris.

Papel avitelado agarbanzado claro, 689 x 568 mm

Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Francisco Pérez Baquero publicado en el cuaderno 37 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampado en la Calcografía Nacional Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/196







Detalle del pórtico de la Mezquita de la Alcazar.



Juan de la Cruz

Fachada Mezquita - Alcazar - Granada

## FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

Activo en Granada y Sevilla entre 1850 y 1876

---

### *Ventana central de la fachada del palacio de Comares de la Alhambra, 1863* *Monumentos Arquitectónicos de España*

El dibujo muestra un detalle de la fachada del palacio de Comares, correspondiente a la ventana central del piso alto, zona que entonces se encontraba en relativo buen estado. Se ha interpretado y reconstruido la policromía, hoy inexistente.

#### CAT. 103

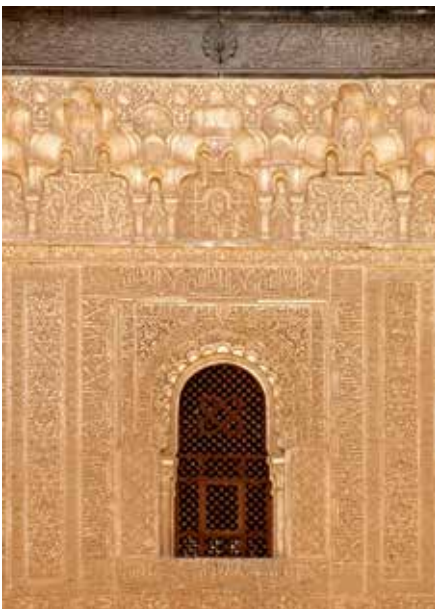
Rotulado a tinta: “Detalles de la fachada de la Mezquita: Ventana del centro y cornisa”. Junto a la escala gráfica: “Un metro en escala de uno por ocho.”

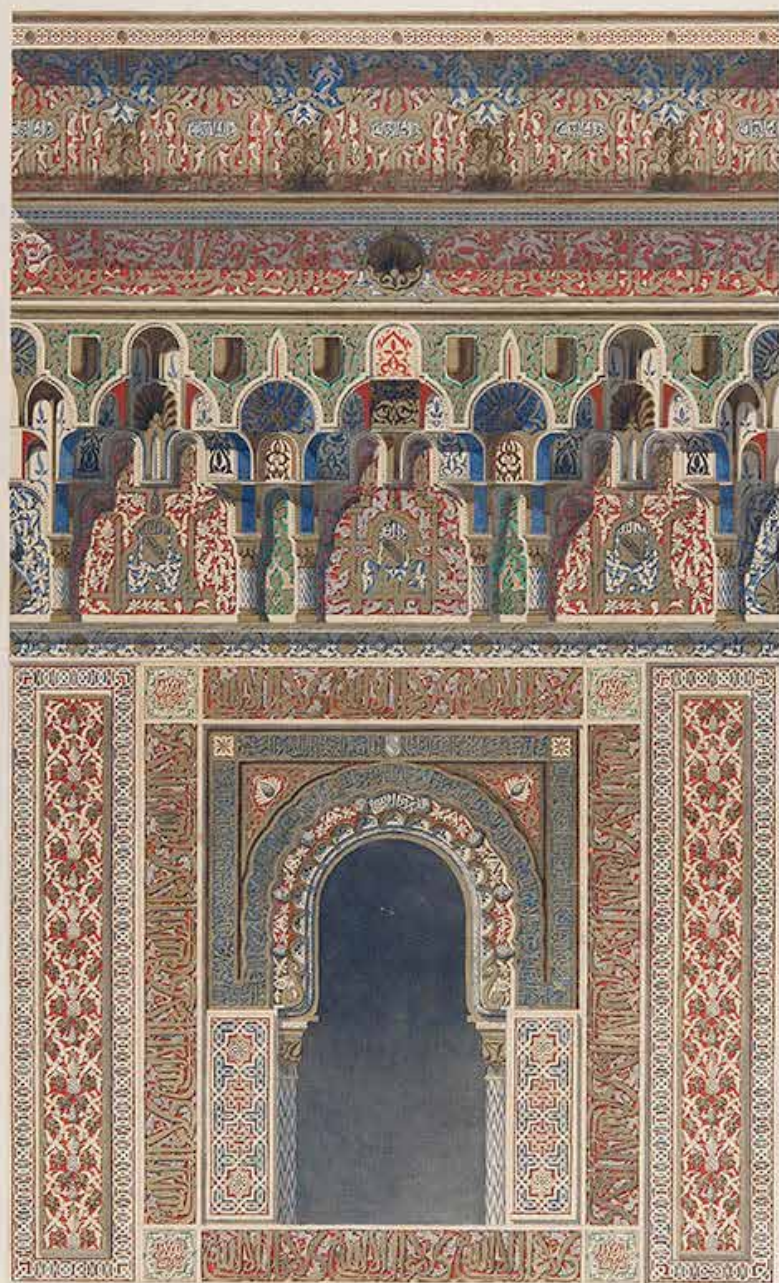
Firmado “Francisco Contreras”. Sello de la Academia

Pigmento dorado y aguadas roja, azul, verde y gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 705 x 525 mm

Dibujo preparatorio para la cromografía al aguafuerte de Lamberto Iranzo publicada en el cuaderno 29 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampada en la Calcografía Nacional  
Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/198





Detail of the facade of the Alhambra, Granada, Spain, showing the mihrab and the archway.



James F. Smith



*Sección del oratorio del Partal, conjunto monumental de la Alhambra, 1861*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Sección transversal del llamado oratorio del Partal, situado sobre la muralla septentrional del recinto de la Alhambra, en las inmediaciones del palacio del Partal. En la parte baja se incluye en línea muy tenue la planta del muro de la *qibla* con el nicho del *miḥrāb*. Como en otros casos, el dibujo se ha dejado inconcluso para ser completado por el grabador. La imagen muestra el estado del oratorio tras la restauración efectuada por Rafael Contreras en 1846, que fue parcialmente desmontada por Leopoldo Torres Balbás en su intervención de 1930 al encontrar las dos alhaceñas a ambos lados del *miḥrāb*.

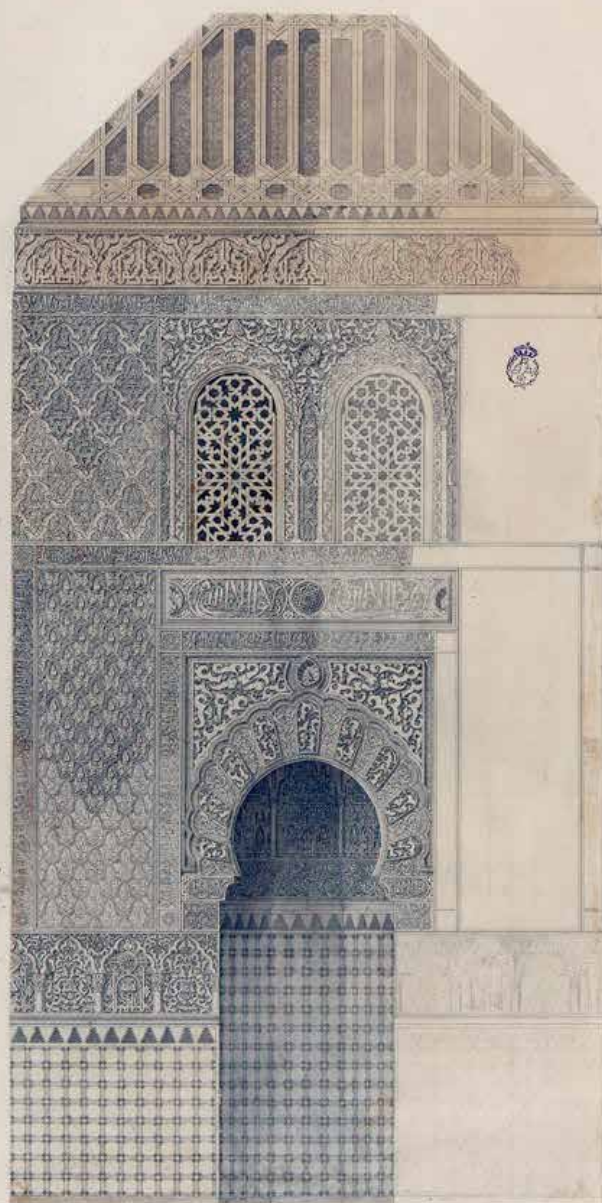
**CAT. 104**

Rotulado, arriba: “MEZQUITA EN LA ALHAMBRA.”. Abajo, a lápiz: “Sección transversal”. Bajo la escala gráfica: “este metro es la 0.075 del metro”. A tinta: “Granada 15 de Nov<sup>re</sup>. de 186[?]”. Firmado “Rafael Contreras”. Sello de la Academia  
Lápiz y aguada parda. Papel avitelado agarbanzado claro, 635 x 470 mm  
Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Esteban Buxó publicado en el cuaderno 17 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampado en la Calcografía Nacional  
Bib.: Ortega (2007)  
Museo de la Academia, MA/197





MEZQUITA EN LA ALHAMBRA.



Sección transversal

Sección en la Alhambra

Exposición de San Juan 1893  
 Rafael Gualtieri

RAFAEL CONTRERAS MUÑOZ

Granada, 1824 – 1890

---

*Detalles del muro de la qibla del oratorio del Partal, conjunto monumental de la Alhambra, 1861-1865*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Detalles en el muro de la *qibla* del oratorio del Partal. El de la izquierda corresponde a una de las ventanas dispuestas encima del *miḥrāb*. El de la derecha es un detalle del arco del *miḥrāb*.

CAT. 105

Rotulado, arriba, a tinta: “Detalles del Testero central de la Mezquita del Harem. Alhambra.”. Abajo, en lápiz azul: “(No figuran en las col. en venta)”. Bajo la escala gráfica: “Un Metro”. Firmado “Rafael Contreras”. Sello de la Academia  
Pigmento dorado, tinta negra, aguadas roja, azul y gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 488 x 616 mm  
Dibujo preparatorio para la cromografía al aguafuerte de Lamberto Iranzo publicada en el cuaderno 19 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampada en la Calcografía Nacional  
Bib.: Ortega (2007)  
Museo de la Academia, MA/199

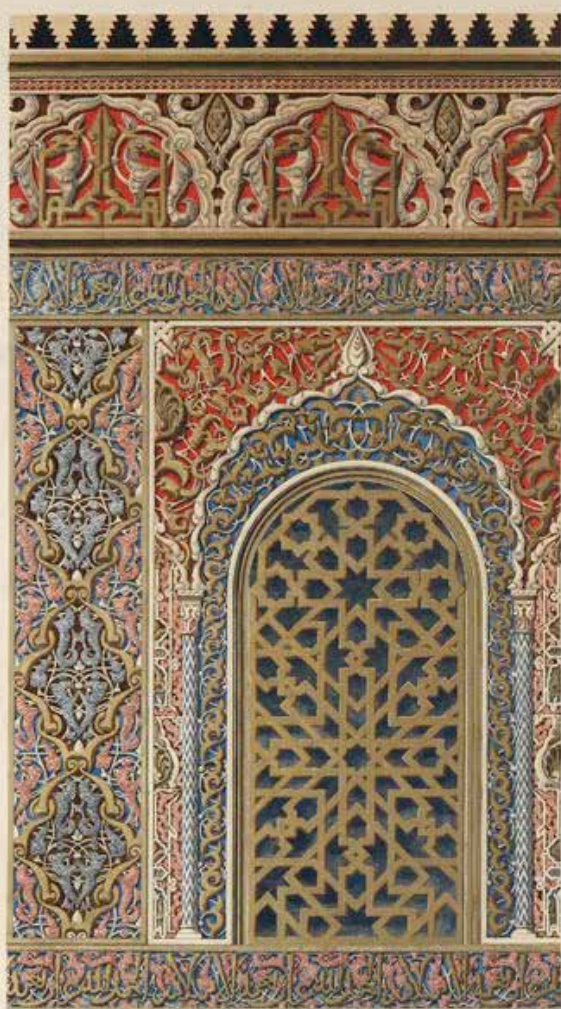


Fig. 1. 1/2

*Richard S. Stearns*

## FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

Activo en Granada y Sevilla entre 1850 y 1876

---

*Sección transversal de la sala de los Reyes, palacio de la Alhambra, 1861*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Sección transversal de la llamada sala de los Reyes o de la Justicia dada por una de las tres *qubbas* o espacios con linterna cubiertos con bóvedas de mocárabes y cuerpo de ventanas perimetral. Se ha representado aquí la más septentrional. El arco de la izquierda comunica con el patio mientras el de la derecha lo hace con la alcoba cubierta por la bóveda con pinturas. Como en otros dibujos, no se ha completado toda la decoración dejando ese cometido al grabador.

### CAT. 106

Abajo, a lápiz: “Sección transversal Salon Justicia – Alhambra – Granada”. Firmado a tinta: “Fran<sup>co</sup> Contreras y Muñoz”. Sello de la Academia

Aguadas gris, parda y rosa. Papel avitelado agarbanzado claro, 725 x 535 mm

Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Enrique Stüler publicado en el cuaderno 22 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampado en la Calcografía Nacional

Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/204







FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

Activo en Granada y Sevilla entre 1850 y 1876

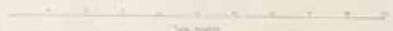
---

*Planta y ventana de la sala de los Reyes, palacio de la Alhambra, 1861*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Este dibujo es complementario del precedente pues contiene la planta de la *qubba* situada al norte de las que conforman la sala de los Reyes, y un detalle del arranque de la bóveda de mocárabes a partir de una de las ventanas de la linterna. En la planta se representa la proyección de la bóveda así como de los arcos, realizados a base de los mismos elementos, generando un dibujo de auténtica filigrana geométrica. Es difícil saber de qué medios se valió el autor para medir y determinar las formas, como también resulta muy complicado comprobar su precisión.

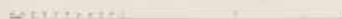
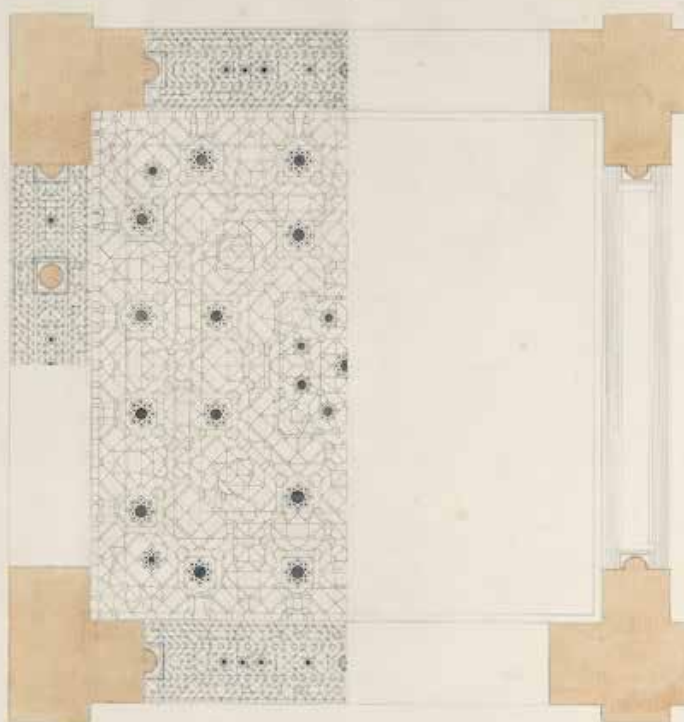
CAT. 107

Rotulado a tinta, bajo la escala gráfica, a la izquierda: “Un metro / Detalle Sala de Justicia á la sesta parte.”. Bajo la escala gráfica, a la derecha: “Metro, uno por veinte. / Planta Sala de Justicia departamento de la izquierda”. En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz azul: “En la Col. grab<sup>a</sup> no tiene color”. Firmado “Fran<sup>co</sup> Antonio Contreras”. Sello de la Academia  
Pigmento dorado y aguadas roja, azul, gris y ocre. Papel avitelado agarbanzado claro, 485 x 666 mm  
Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Lamberto Iranzo publicado en el cuaderno 20 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampado en la Calcografía Nacional  
Bib.: Ortega (2007)  
Museo de la Academia, MA/203



Calatrà, Sala de l'Arx, de la Sala gran.

Scala de 1/2000. L'Arx, Sala gran.



Calatrà, Sala de l'Arx, de la Sala gran.

Scala de 1/2000. L'Arx, Sala gran.

Calatrà, Sala de l'Arx, de la Sala gran.



FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

Activo en Granada y Sevilla entre 1850 y 1876

---

*Detalles de la sala de los Reyes, palacio de la Alhambra, 1861*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Detalles de la sala de los Reyes mostrando la policromía de la decoración de yesería. Uno de los motivos corresponde a la albanega del arco de mocárabes existente entre las distintas *qubbas* que conforman la sala. El otro es un detalle del panel decorativo que hay sobre dicho arco.

CAT. 108

Rotulado a tinta, bajo la escala gráfica, a la izquierda: “Un metro / Detalles Sala de Justicia á la sesta parte.”. Firmado “Fran<sup>co</sup> Ant<sup>o</sup> Contreras”. Sello de la Academia  
Pigmento dorado, tinta negra, toques grises y aguadas roja, azul y parda.  
Papel avitelado agarbanzado claro, 715 x 521 mm  
Dibujo preparatorio para la cromolitografía de Teófilo Rufflé publicada en el cuaderno 17 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampada en el establecimiento de D. Castell  
Bib.: Ortega (2007).  
Museo de la Academia, MA/205





De la bibliothèque de la ville de Paris.

Jean de la Roche

## FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

Activo en Granada y Sevilla entre 1850 y 1876

---

*Ventana en la sala de las Dos Hermanas, palacio de la Alhambra, 1868*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Una de las cuatro ventanas de la parte alta de la sala de las Dos Hermanas. Tres ventanas permiten observar la sala desde las habitaciones altas a través de sus celosías. La cuarta es fingida, pues no existe estancia alta sobre la inmediata sala de los Ajimeces. Precisamente esta ventana conservó la celosía original, hoy en el Museo de la Alhambra, que aquí se muestra.

### CAT. 109

Rotulado a tinta: "Detalle de las ventanas laterales en la Sala de Dos Hermanas."

Firmado "Francisco de P<sup>la</sup>. Contreras".

Abajo, a lápiz: "Escala de 1/9". Al lado de

la escala gráfica: "Decímetros". Debajo,

tachado: "Un metro al 1/9". Sello de la

Academia

Pigmento dorado y aguadas roja,

azul, parda y perfiles de tinta negra.

Papel avitelado agarbanzado claro,

616 x 477 mm

Dibujo preparatorio para la

cromolitografía de Teófilo Rufflé

publicada en el cuaderno 39 de

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/201







Qadiriya in der westlichen Ecke der Kuppel des Domes von Konya



Handwritten signature or inscription in Arabic script.

Qadiriya

Handwritten text in Arabic script, likely a title or description.

Handwritten text in Arabic script, likely a date or location.

## JERÓNIMO DE LA GÁNDARA

Ceceñas (Cantabria), 1825 – Madrid, 1877

---

*Detalle del vano central del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1860*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Detalle de la pilastra lateral del vano central de los lados largos del patio de los Leones. Confluyen en ella tanto el arco central como el primero del lado derecho del pórtico. Como ocurre en todos los soportes del pórtico, la pilastra apoya sobre grupos de columnas, generalmente dos, que no han llegado a dibujarse. A lo largo de la pilastra puede verse repetido el mismo epígrafe del dibujo de Diego Sánchez Sarabia para las *Antigüedades Árabes de España* cat. 34.

### CAT. 110

Sello de la Academia

Tinta negra, aguada gris clara y oscura y toques de lápiz negro. Papel avitelado agarbanzado claro, pegado sobre otro papel gris azulado de idénticas medidas, 586 x 422 mm

Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Enrique Stüler publicado en el cuaderno 12 de *Monumentos*

*Arquitectónicos de España*, estampado

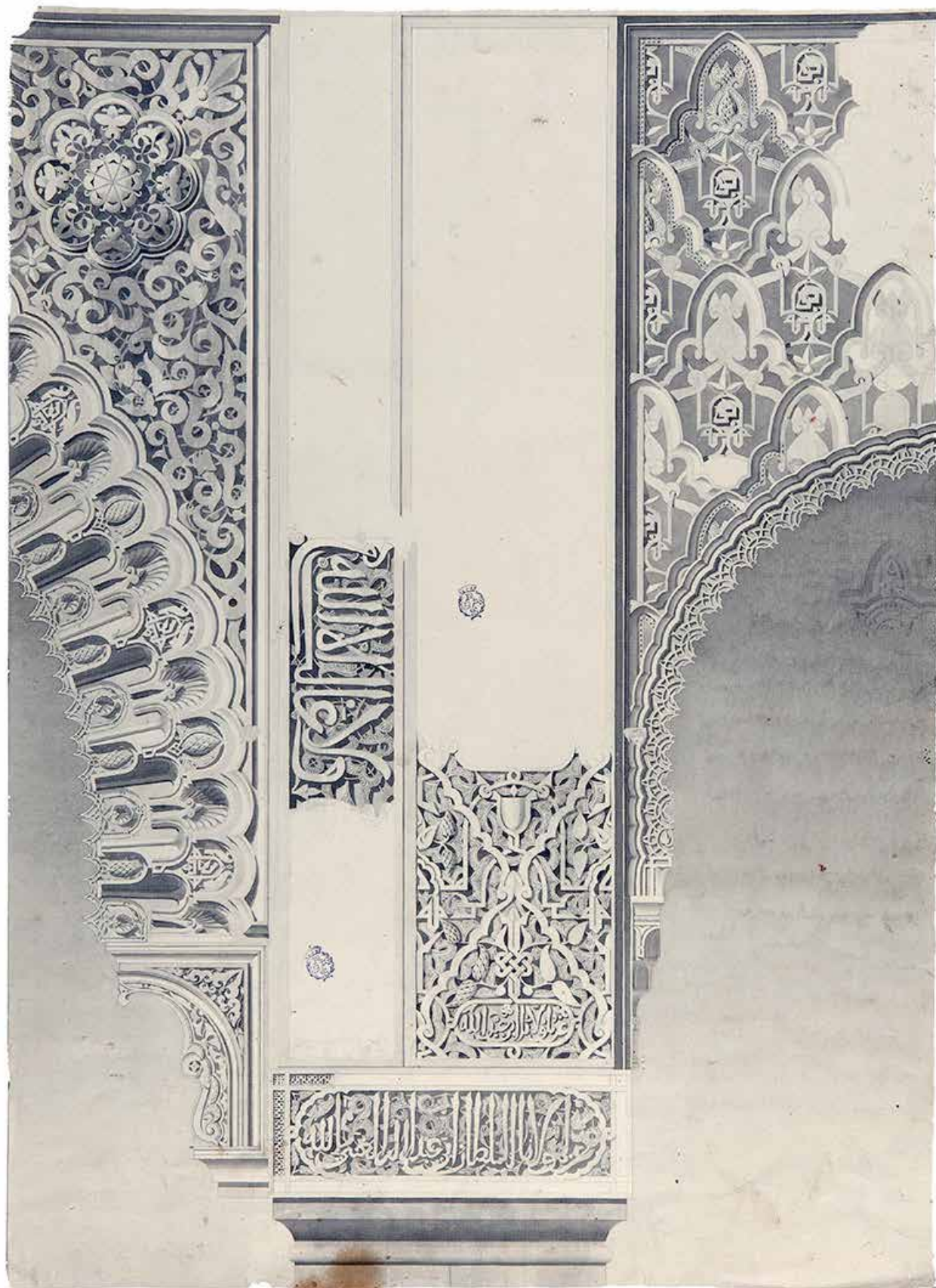
en la Calcografía Nacional

Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/212







NICOMEDES DE MENDÍVIL Y QUADRA

Amurrio (Álava), 1828 – Madrid, 1869

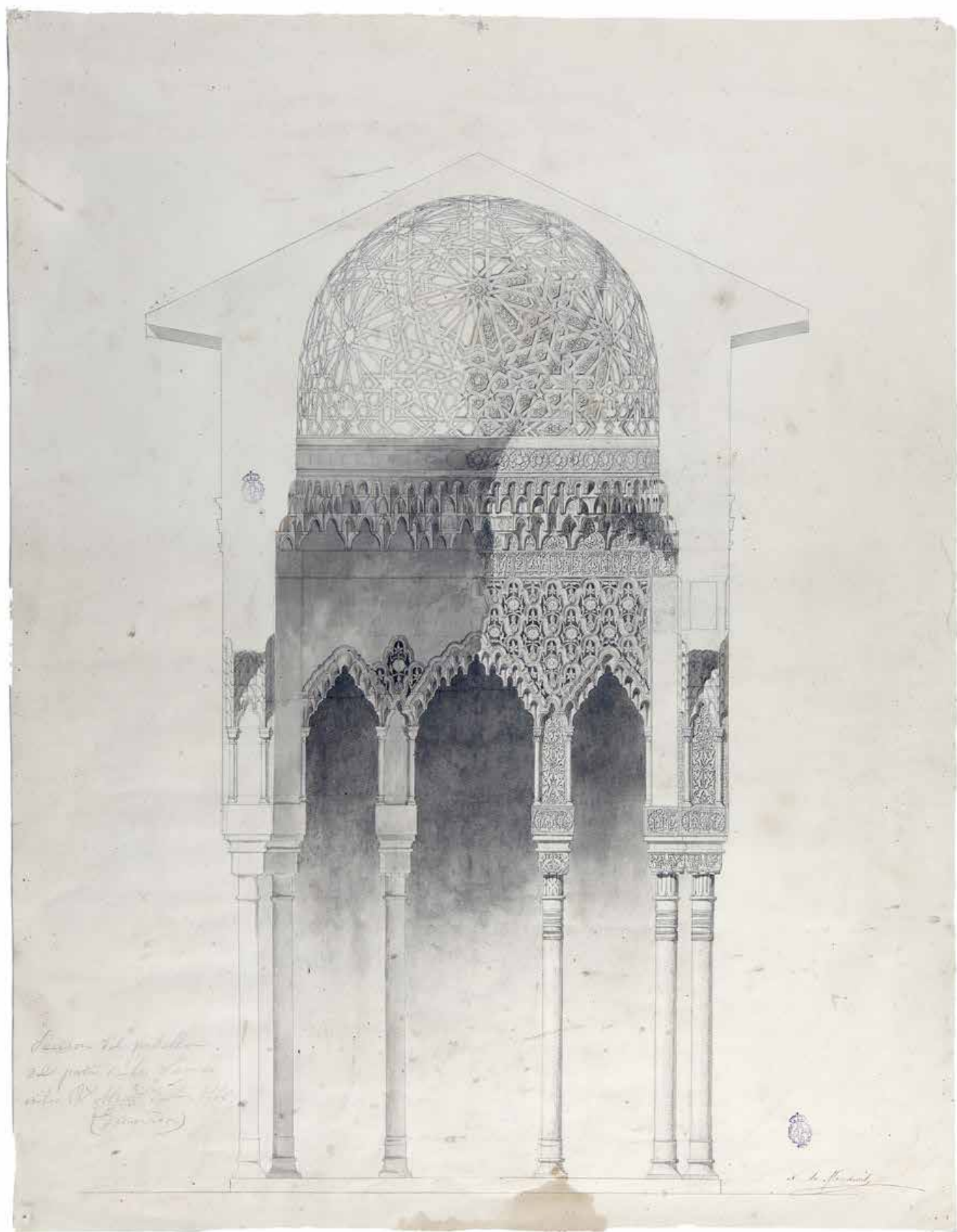
---

*Sección del pabellón del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1862*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Este dibujo y el siguiente documentan uno de los pabellones que sobresalen en medio de los lados menores del patio de los Leones. Aquí se representa la sección del pabellón que, aunque no se especifica, podemos suponer está hecha transversalmente mirando hacia el centro del patio. El perfil exterior de la cubierta remite al pabellón occidental, ya que el oriental, en la fecha en que se hizo el dibujo, había sido modificado con el añadido de la cúpula de escamas vidriadas que eliminó Torres Balbás en 1934. De todos modos, aunque sea una representación muy esquemática, la sección de la cubierta parece bastante inverosímil si la comparamos con la del dibujo cat. 56 de Juan de Villanueva para las *Antigüedades Árabes de España*. Merece resaltarse el trazado de la cúpula de madera ataujerada, indicativo de un gran dominio de la geometría descriptiva.

CAT. III

En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz:  
“Sección del pabellón del patio de los Leones en los R<sup>as</sup>. Alcaz<sup>a</sup> de la Alha<sup>a</sup>. (Granada)”. Firmado “N. de Mendivil”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris clara y oscura.  
Papel avitelado agarbanzado claro, 643 x 493 mm  
Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Esteban Buxó publicado en el cuaderno 27 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampado en la Calcografía Nacional  
Bib.: Ortega (2007)  
Museo de la Academia, MA/210



NICOMEDES DE MENDÍVIL Y QUADRA

Amurrio (Álava), 1828 – Madrid, 1869

---

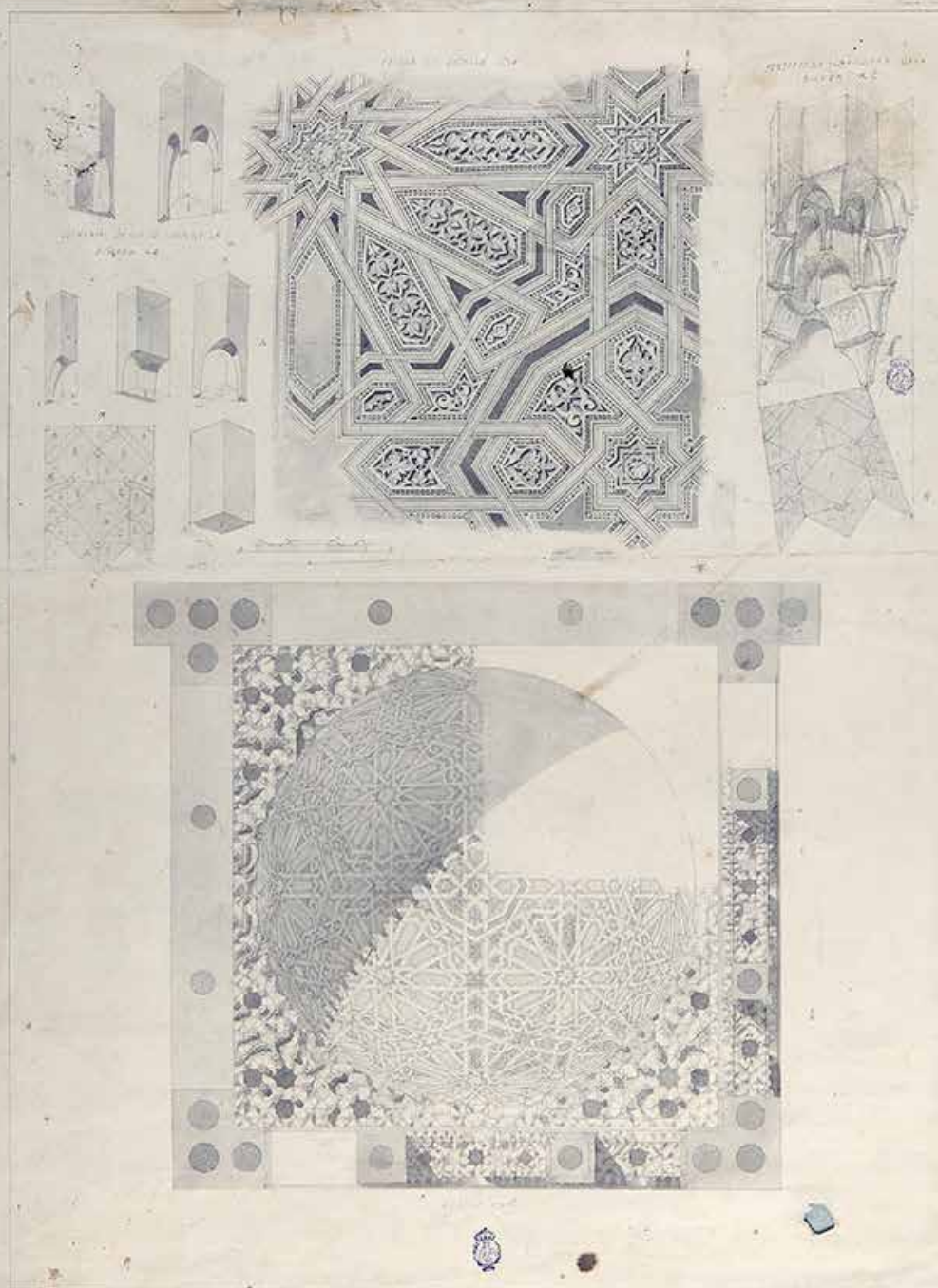
*Cúpula y detalles del pabellón del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, 1859*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Planta del pabellón del patio de los Leones junto con otros detalles del techo. En el centro se muestra un fragmento de la decoración ataurizada del casquete esférico que cubre el pabellón. A sus lados aparecen un despiece de las adarajas que forman los mocárabes de las trompas en que se asienta la cúpula y una perspectiva caballera de un grupo de estos. Como en la composición anterior, la maestría del dibujo y su grafismo, mejorado en las estampas definitivas, proporcionan una imagen muy realista de esta pieza maestra de la arquitectura nazarí.

CAT. 112

Acompañando a los distintos motivos:  
“ELEMENTOS DE QUE SE COMPONE  
LA BOBEDA a x” / “ESCALA DEL  
DETALLE 0.º 25” / “PERSPECTIVA  
CABALLERA DE LA BOVEDA a x” /  
“ESCALA 0.º 06”. Abajo, a la izquierda, a  
lápiz: “Nicomedes de Mendivil / Cupula  
pabellón patio de los Leones Alhambra –  
Granada”. Sello de la Academia  
Tinta negra, aguada gris clara y oscura  
y toques de lápiz negro. Papel avitelado  
agarbanzado claro, pegado sobre otro  
papel gris azulado de idénticas medidas,  
690 x 510 mm  
Dibujo preparatorio para el grabado  
al aguafuerte de Joaquín Pi y Margall  
publicado en el cuaderno 10 de  
*Monumentos Arquitectónicos de España*,  
estampado en la Calcografía Nacional  
Bib.: Ortega (2007)  
Museo de la Academia, MA/211





Alhambra - Granada

## JERÓNIMO DE LA GÁNDARA

Ceceñas (Cantabria), 1825 – Madrid, 1877

---

*Sección transversal del mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra, 1860*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

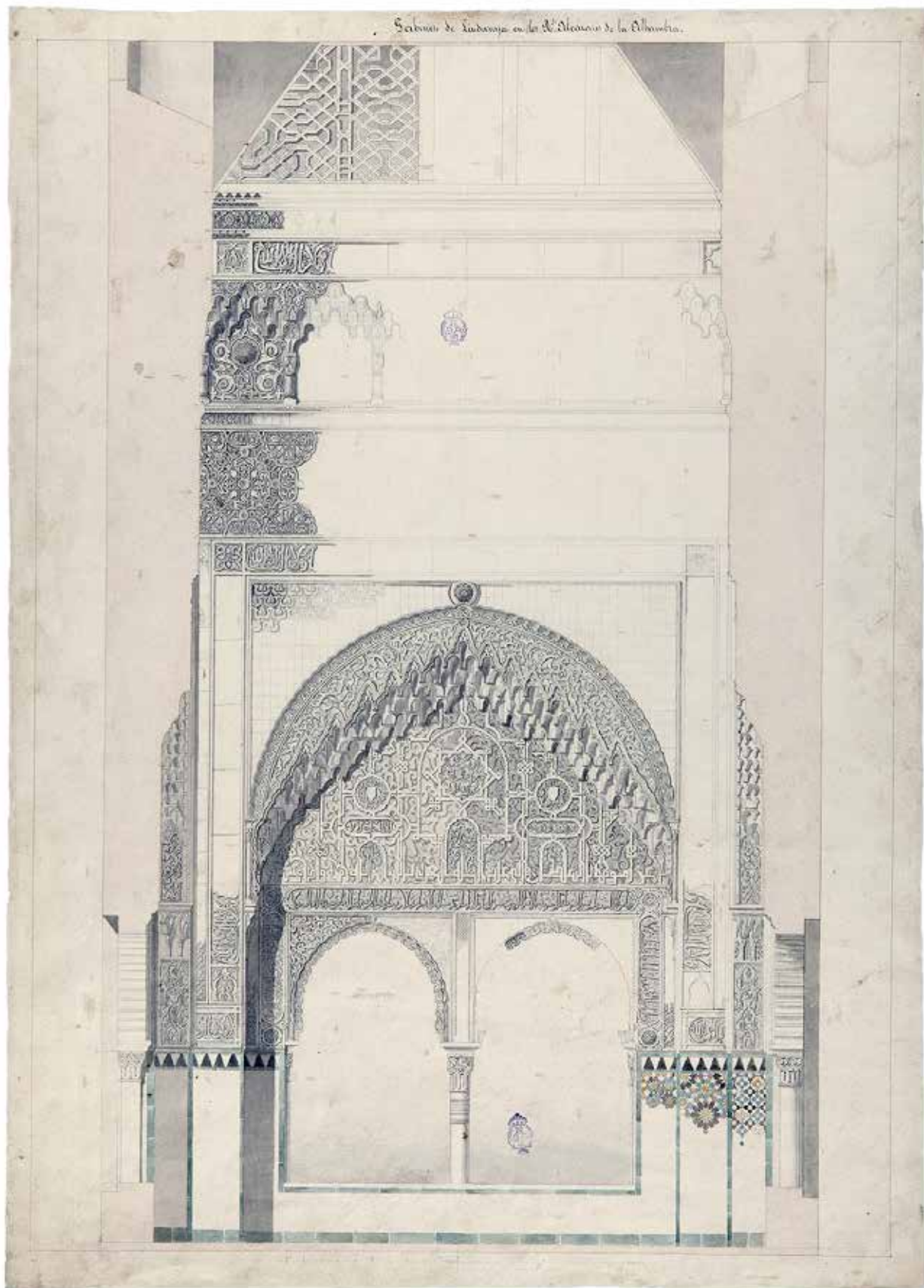
Sección transversal del mirador de Lindaraja en la que aparece la ventana geminada del frente del mismo. En la sección se aprecia el techo de celosía cerrado con vidrios de colores y las ventanas existentes sobre éste, a través de las cuales entra la luz para producir el efecto de un techo luminoso, aunque este aspecto no queda bien reflejado en el dibujo. Existe la anomalía de que los dos cartuchos epigráficos que hay en el tímpano del arco de mocárabes –reproducidos en el dibujo cat. 35 de Sánchez Sarabia para las *Antigüedades Árabes de España*–, están cambiados de sitio, situándose el de la derecha en el lado izquierdo y viceversa. El epígrafe de la cartela central es el mismo que el de la estampa cat. 95.

### CAT. 113

Rotulado a tinta, arriba: “Gabinete de Lindaraja en los R<sup>s</sup>. Alcázares de la Alhambra.”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguadas gris clara y oscura, rosa, verde, azul y amarilla.  
Papel avitelado agarbanzado claro, 610 x 440 mm

Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de M. A. Chappuy publicado en el cuaderno 38 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampado en la Calcografía Nacional  
Bib.: Ortega (2007)  
Museo de la Academia, MA/206







## JERÓNIMO DE LA GÁNDARA

Ceceñas (Cantabria), 1825 – Madrid, 1877

---

*Jamba del arco de entrada al mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra, 1860*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Jamba izquierda del arco de entrada al mirador de Lindaraja junto con la mitad del arco de la ventana exterior de ese mismo lado, que se complementa con el siguiente dibujo, correspondiente a la parte alta. Pese a su bella factura, presenta una gran anomalía, ya que la inscripción de la zona superior del alicatado de la jamba es la que hay en el lado opuesto, es decir, en la derecha, lo que hace suponer que cuando se hizo el dibujo ya había desaparecido parte de este epígrafe [véase cat. 38 y cat. 39], razón por la que se decidiría dibujar el de la otra jamba. También la cartela inferior de las cuatro que bordean el motivo ornamental situado inmediatamente encima del alicatado es la de la otra jamba, que contiene el verso 4º del poema de Ibn Zamrak, cuando el que debía aparecer aquí es el 8º. Además, el epígrafe del lado derecho está girado 180º, pues la parte inferior del texto debería estar pegada al recuadro interior y no hacia afuera.

### CAT. 114

Sello de la Academia

Aguadas roja, ocre, azul, verde, violeta y gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 551 x 412 mm

Dibujo preparatorio para la cromografía al aguafuerte de Émile Ancelet publicada en el cuaderno 18 de *Monumentos*

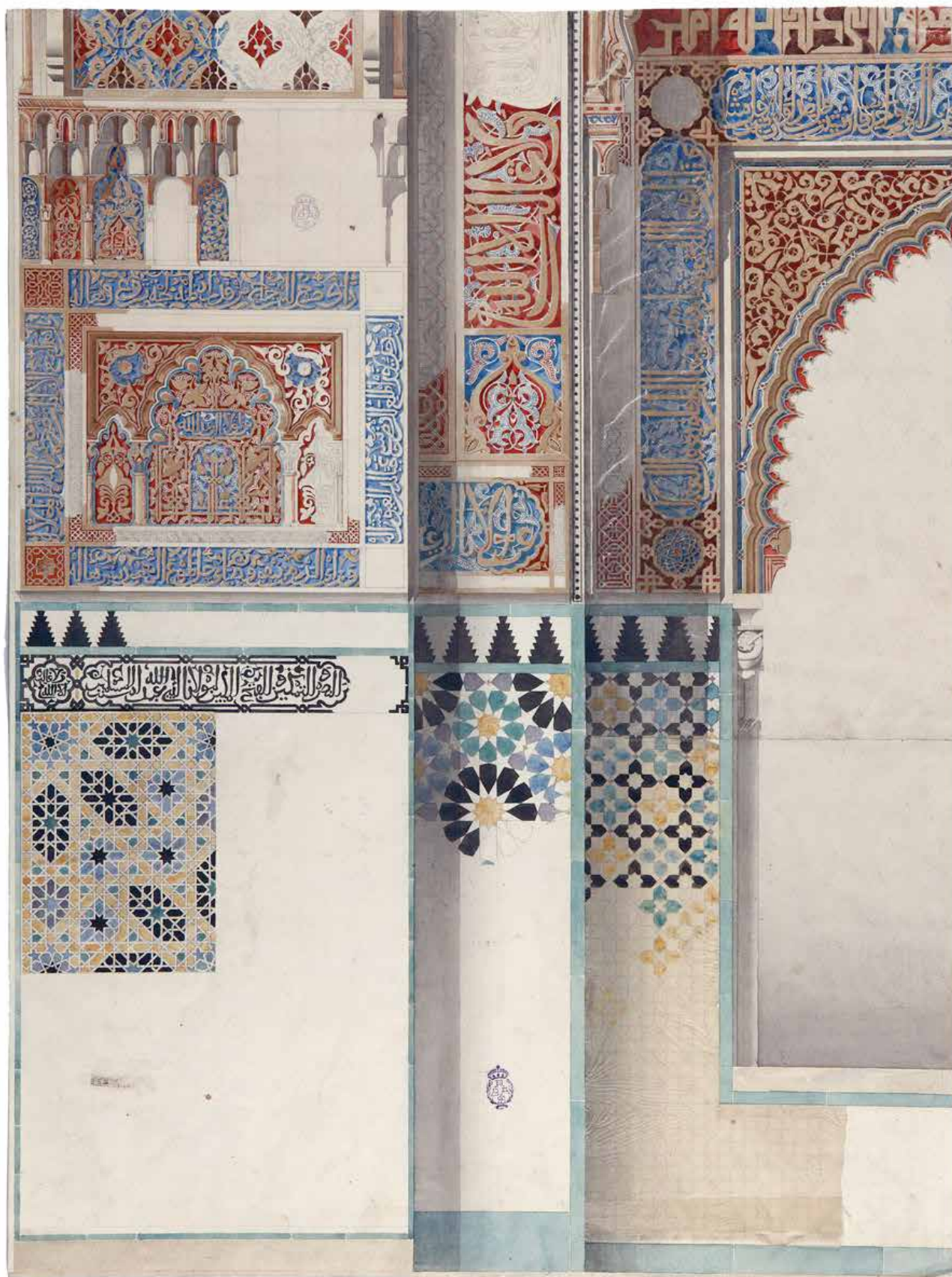
*Arquitectónicos de España*, estampada en la Calcografía Nacional

Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/207







## JERÓNIMO DE LA GÁNDARA

Ceceñas (Cantabria), 1825 – Madrid, 1877

---

*Detalle de la parte central del mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra, 1859*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Decoración de la parte alta de los laterales del mirador de Lindaraja. Al igual que sucede en el dibujo anterior, aquí se han mezclado epígrafes provenientes del ambos lados. Mientras que el texto del poema que rellena el encuadre de la ventana es el que se grabó en la ventana occidental, el tímpano del arco superior y el epígrafe contenido en la cartela con forma de estrella de ocho puntas es el que existe en la pared oriental. Como en otros casos, sólo se ha dibujado lo imprescindible para que el grabador pudiera terminar el resto de la composición, pero resulta curioso que completara correctamente en la estampa la inscripción que bordea la ventana, incompleta en el dibujo. Todo ello permite suponer que muchos de estos dibujos debieron realizarse con una toma de datos y medidas *in situ* y un trabajo posterior en el estudio utilizando fotografías, cuya errónea interpretación pudo causar las anomalías descritas.

### CAT. 115

Sello de la Academia

Lápiz negro y aguadas parda, gris, azul y toques de pigmento dorado.

Papel avitelado agarbanzado claro, 539 x 416 mm

Dibujo preparatorio para la cromografía al aguafuerte de Lamberto Irazo publicada en el cuaderno 13 de

*Monumentos Arquitectónicos de España*, estampada por Charles Delâtre en la

Calcografía Nacional

Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/208





*Alicatados del salón de Comares, palacio de la Alhambra, 1859*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Distintos alicatados de los zócalos del salón de Comares. El primero es el mismo que fuera dibujado por Sánchez Sarabia para las *Antigüedades Árabes de España* [cat. 8], y corresponde al primer machón inmediato al arco de entrada al salón. Los dos siguientes corresponden a los primeros machones entre las alcobas de los lados oeste y este, respectivamente. El cuarto es el alicatado del interior de la alcoba central del lado norte, al que también corresponden los dibujos de Sánchez Sarabia cat. 6 y cat. 7, aunque aquí se representa el panel casi entero. El último motivo corresponde al ángulo sureste del salón. En algunos de estos diseños el autor se ha limitado a dibujar la geometría y a marcar mediante un golpe de pincel el color que corresponde a cada pieza, dejando que fuera el grabador quien culminara el trabajo.

**CAT. 116**

A lápiz, sobre el primer motivo: “Salon de Embajadores Friso A-B 1<sup>er</sup> muro de la izq<sup>da</sup> entrando en el salón”. Sobre el segundo: “Salon de Embajadores Friso G’-J’ 2<sup>o</sup> machon de la izq<sup>da</sup> del salón”. Dentro del segundo detalle: “Salon de Embajadores n<sup>o</sup> 3 2<sup>o</sup> machon aislado a la izq<sup>da</sup>. del salón Friso G’-J’”. Sobre el tercer motivo: “Friso O. N. 1<sup>er</sup> machon aislado del muro de la derecha”. Sobre el primer dibujo inferior: “Costado derecho del mirador del centro en el fondo del salón. – Friso c-d del mirador V.”. Sobre el segundo dibujo inferior: “Friso C’-E’-D’ – Angulo del muro de la derecha entrando.”. Abajo: “J.M. Ramon lo dib.”. En el margen derecho, a tinta: “de 6<sup>a</sup> entrega”. Sello de la Academia

Tinta negra, aguada azul y lápiz negro.

Papel avitelado agarbanzado claro, pegado sobre otro papel, 594 x 735 mm

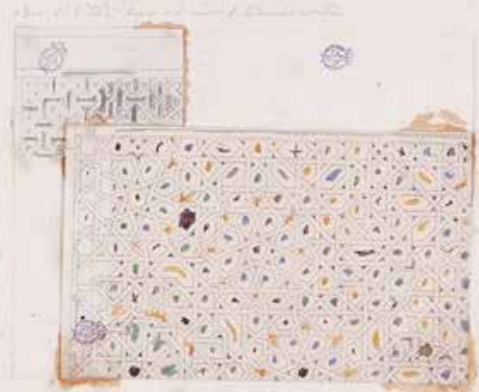
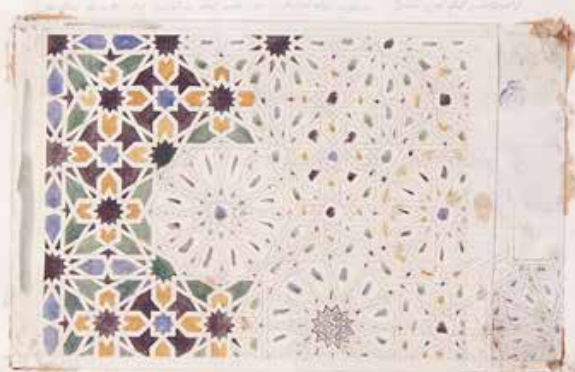
En el verso del papel se ha estampado una litografía en negro

Dibujo preparatorio para la cromografía al agua fuerte de Émile Ancelet publicada en el cuaderno 6 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampada en la Calcografía Nacional

Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/202





de G. a. Untreya

*Alicatados del Cuarto Real de Santo Domingo, 1859*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Este es el único dibujo de la serie de *Monumentos Arquitectónicos de España* relativo a Granada que no corresponde a la Alhambra sino a la *qubba* nazarí conocida como Cuarto Real de Santo Domingo, que formó parte del convento de Santa Cruz la Real y que pocos años antes de hacerse estos dibujos había pasado a manos particulares. Se representan cuatro de las composiciones de los alicatados conservadas en el monumento, aunque no en sus dimensiones reales. La primera corresponde a dos de los machones que separan las alanías de los cuartos-alhacenas en los dos lados de la sala. El segundo alicatado se encuentra en los dos extremos de la pared del fondo, mientras que el tercero cubre los machones entre las ventanas de ese mismo lado. El cuarto alicatado está en los otros dos machones de separación de las alanías y las alhacenas. En el centro del dibujo, en un papel adherido, se ha colocado una muestra de los colores de las piezas vidriadas.

CAT. 117

Sobre cada motivo, a lápiz, arriba:

“Cuarto Rº de Sº Domingo (Granada)”.

Abajo: “Escala 1/5”. En el ángulo inferior izquierdo: “José M. Rubio lo dib.” Abajo, a tinta: “de 7ª entrega”. En papel pegado en el centro de la hoja: “Colores verdaderos que presentan los alicatados del Cuarto Real de S.º Domingo en Granada”.

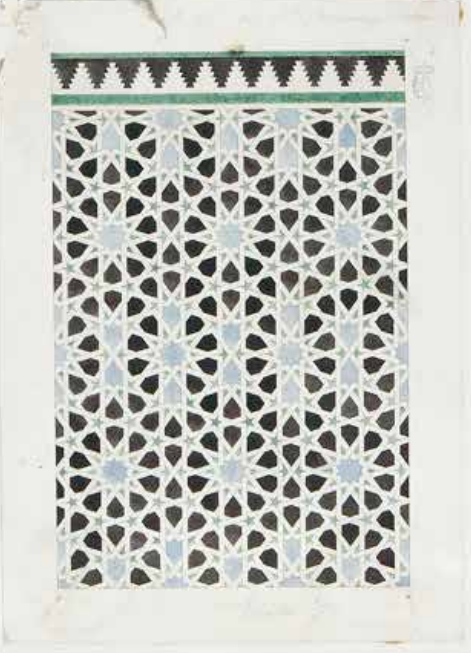
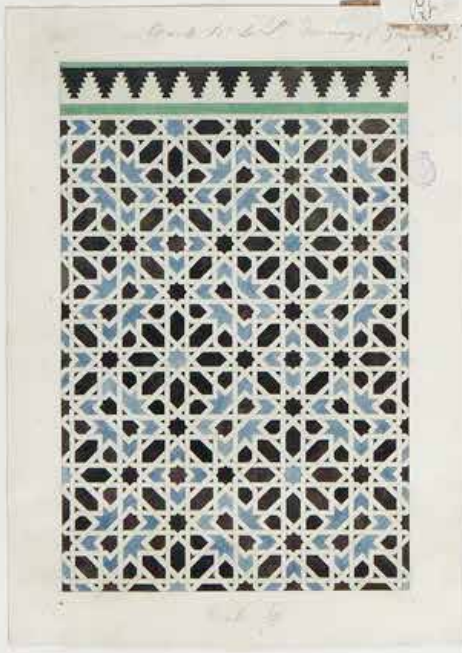
Firmado “José Mª Rubio Escudero”. Sello de la Academia

Aguada de tintas azul, verde y negra.

Papel avitelado agarbanzado claro, 750 x 595 mm

Dibujo preparatorio para la cromografía al aguafuerte y aguatinta de José María Ramón publicada en el cuaderno 9 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampada en la Calcografía Nacional  
Bib.: Ortega (2007)

Museo de la Academia, MA/209



*Handwritten text at the bottom left*

*Handwritten text at the bottom right*

RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

---

*Letra M. Inicial del texto de Córdoba, 1856-1868*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

CAT. 118

Sello de la Academia  
Pigmento dorado, aguadas roja y verde.  
Papel avitelado agarbanzado claro,  
145 x 134 mm; pegado sobre otro papel,  
196 x 150 mm  
Museo de la Academia, MA/183





## MARIANO LÓPEZ SÁNCHEZ

Activo en Montoro (Córdoba)

---

### *Planta de la mezquita-catedral de Córdoba, 1868*

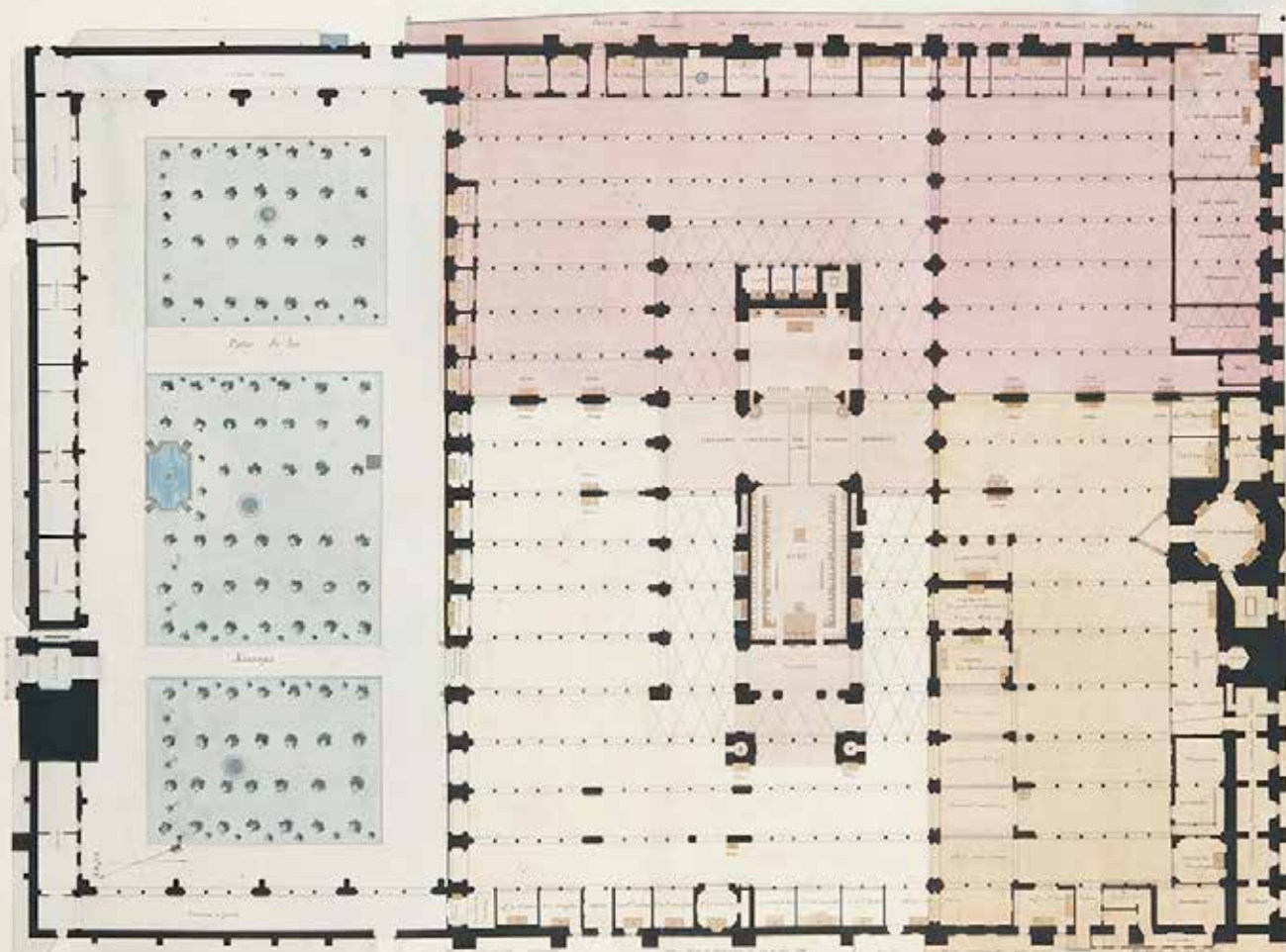
#### *Monumentos Arquitectónicos de España*

Esta planta general de la mezquita-catedral de Córdoba, versión coloreada del dibujo siguiente, es muy semejante a la realizada por los arquitectos de la Academia un siglo antes, aunque está dibujada con mayor detalle y calidad gráfica al tener una escala mayor. La diferencia primordial con el plano cat. 120 es que marca con colores transparentes la extensión de las distintas fases de construcción de la mezquita, aunque cabe destacar que no identifica la zona debida a ‘Abd al-Raḥmān II. También delimita con distinto color el sector del crucero renacentista. Lleva rotulado el nombre o uso de las distintas estancias y capillas, lo que sirvió para componer la leyenda que acompaña al siguiente dibujo. A diferencia de la planta de Juan Pedro Arnal de 1767 para las *Antigüedades Árabes de España* cat. 89, aquí no se realizó ningún análisis arqueológico de los muros, presentados todos rellenos con la misma trama.

#### CAT. 119

Arriba, en el centro del papel soporte, a tinta: “IGLESIA CATEDRAL DE CORDOBA – ANTIGUA MEZQUITA”. En el ángulo inferior izquierdo, en papel pegado, a tinta: “Febrero de 1868”. Abajo, en el centro, a tinta: “PLANTA DEL ESTADO ACTUAL A LA ESCALA DE 0,005 P.M.”. En el ángulo inferior derecho, en papel pegado, a tinta: “Mariano / Lopez y Sanchez / Arquitecto” [rubricado]. Cada parte identificada por una inscripción. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguadas gris, negra, azul, sepia, ocre, verde y rosa. Papel avitelado agarbanzado claro, 752 x 980 mm; adherido a otro papel, 875 x 1025 mm  
Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Francisco Pérez Baquero publicado en el cuaderno 40 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampado en la Calcografía Nacional Museo de la Academia, MA/525

# IGLESIA CATEDRAL DE CORDOBA - ANTIGUA MEZQUITA.



Escuela de Arquitectura de Córdoba

1876



Arquitectura de Córdoba

PLANTA DEL ESTADO ACTUAL A LA ESCALA DE 0.005 P.M.

Arquitectura de Córdoba

MARIANO LÓPEZ SÁNCHEZ

Activo en Montoro (Córdoba)

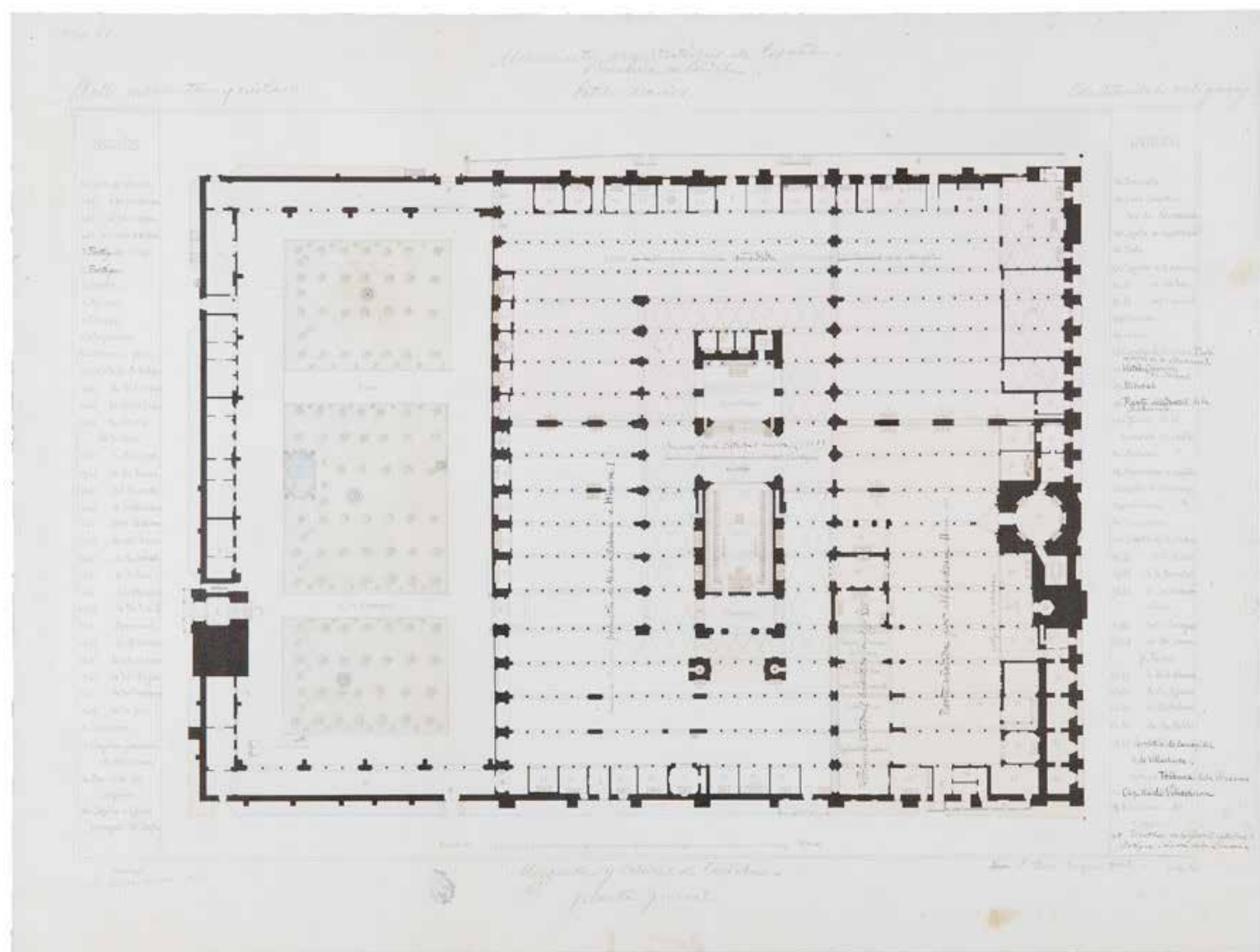
*Planta de la mezquita-catedral de Córdoba, ca. 1868*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Esta planta es una reducción del plano precedente, conteniendo la misma información salvo que carece de las tintas que marcan las fases constructivas y se han sustituido por una simple rotulación. Está acompañada por una leyenda explicativa de los distintos espacios existentes en el edificio, que aparecen numerados. Este diseño se empleó para la transferencia de la imagen a la lámina de acero en el proceso de grabado, aunque fue objeto de correcciones previas en la rotulación marcadas en el propio dibujo. Finalmente, al grabarse la leyenda se cometió el error de dar el número 16 a lo que era la segunda línea del 15, generando un corrimiento de números y trastoque en la identificación de los espacios hasta el número 38, que aparece duplicado. La rotulación puesta en la nave del siglo XV –“Primera Catedral habilitada en el siglo XIII”– puede ser aceptable en cuanto que en ese sitio se estableció inicialmente la capilla mayor y el coro de la recién consagrada catedral, pero la estructura diáfana existente es de finales de la Edad Media.

CAT. 120

Arriba, en el centro, a lápiz: “Monumentos arquitectónicos de España. / Provincia de Córdoba / Estilos varios”. En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: “Arte mahometano y cristiano”. En el ángulo superior derecho, a lápiz: “Construcciones religiosas”. Leyenda que enumera las partes de la planta. En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: “M. Lopez Sanchez dib.”. Abajo, en el centro, a lápiz: “Mezquita y Catedral de Córdoba / planta general”. En el ángulo inferior derecho, a lápiz: “F. Perez Baquero grab. [...] grabó”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguadas gris, ocre, azul y verde. Papel avitelado agarbanzado claro, 494 x 615 mm  
Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Francisco Pérez Baquero publicado en el cuaderno 40 de *Monumentos Arquitectónicos de España*, estampado en la Calcografía Nacional Museo de la Academia, MA/163







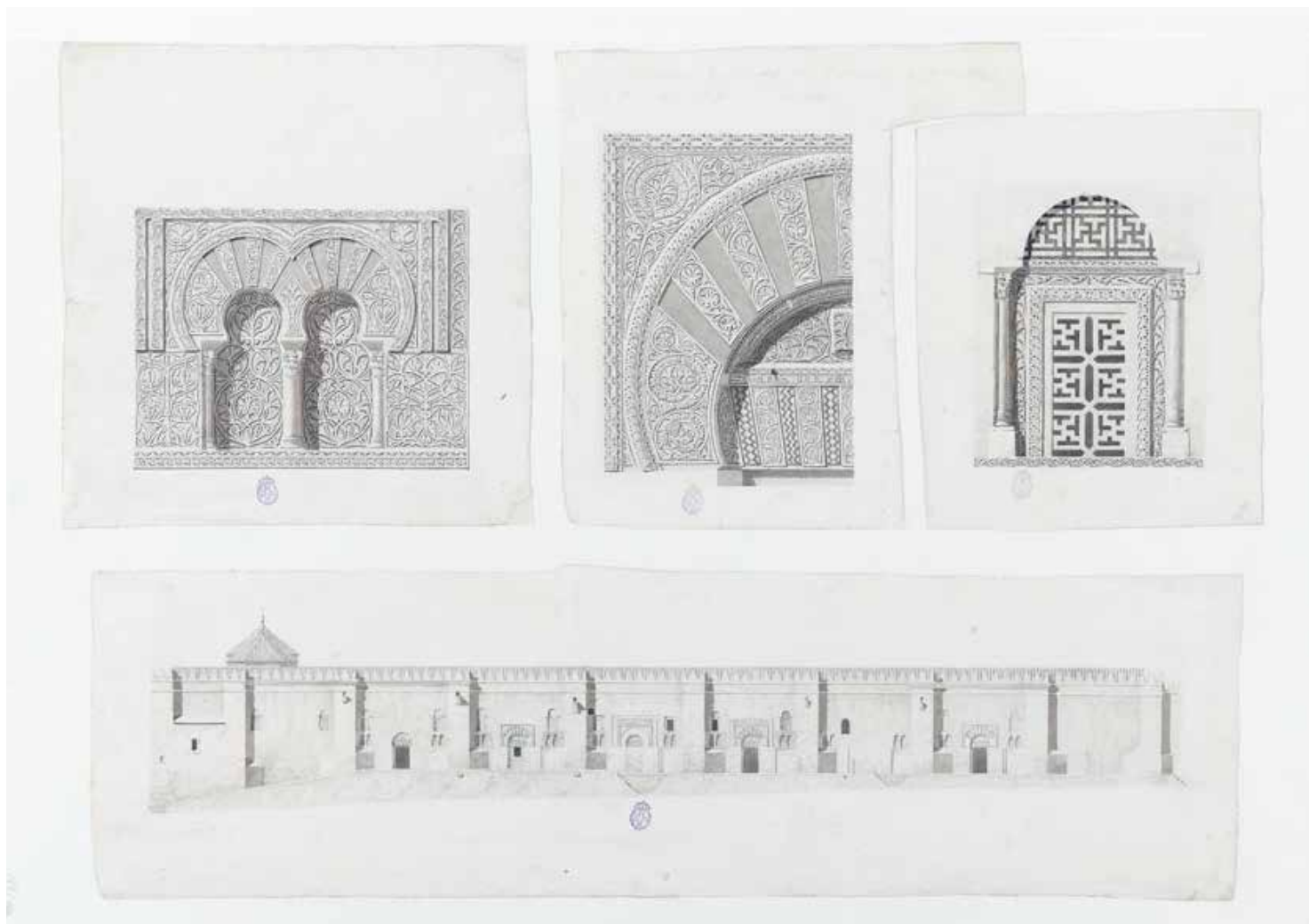
## ALEJANDRO GROINNER

*Vista de las arcadas y el mihrāb de la mezquita de Córdoba, 1865*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Bella imagen de la nave axial de la ampliación de al-Ḥakam II con las arquerías de la *maqṣūra* y el *mihrāb* al fondo. Es muy posible que este dibujo se haya hecho en base a una fotografía, pues sabemos que esta técnica gráfica fue incorporada en los trabajos de los alumnos de la Escuela de Arquitectura. Es interesante ver las naves cubiertas por las bóvedas encamonadas dieciochescas que eliminó Ricardo Velázquez Bosco y el retablo de la capilla de la Cena a la izquierda del *mihrāb* que tapa la puerta de la *bayt al-māl* o cámara del tesoro, y que causó la pérdida de los mosaicos que la decoraban, repuestos posteriormente.

### CAT. 121

En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz:  
 “A. Groinner dib.”. Sello de la Academia  
 Aguada parda. Papel avitelado  
 agarbanzado, 395 x 538 mm  
 Dibujo preparatorio para la litografía  
 de Francisco Reinhard publicada  
 en el cuaderno 32 de *Monumentos*  
*Arquitectónicos de España*  
 Museo de la Academia, MA/166



## RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

### *Fachada oriental y detalles de la mezquita de Córdoba, 1876-1878*

#### *Monumentos Arquitectónicos de España*

Fachada oriental de la mezquita, correspondiente a la ampliación de Almanzor, con varios detalles de los elementos ornamentales de sus portadas. El alzado se extiende sólo a la parte de la sala de oración, sin incluir el sector del patio, que es un muro liso con dos portadas de factura cristiana. El dibujo es anterior a las restauraciones de Velázquez Bosco, por lo que, a pesar de lo reducido de la escala, se pueden apreciar notables diferencias con el estado actual. Los detalles comprenden uno de los vanos ciegos geminados que acompañan a todas las portadas, un detalle del arco de una puerta y una ventana con celosía de mármol. El arco que la enmarca aparece con forma rebajada cuando tiene perfil lobulado con notable mayor altura. El primer y tercer motivo corresponden a la tercera portada contando desde el patio, y el central, a la quinta. Sin embargo, el vano geminado muestra los dos paneles de las jambas intercambiados entre sí, respecto a la realidad.

#### CAT. 122

Arriba, en el centro, a lápiz: "Cordova Fachada de Oriente y detalles / de la mezquita Cor". Sello de la Academia Tinta negra, Aguadas gris y parda. Papel avitelado agarbanzado claro, 481 x 670 mm

Dibujo preparatorio para la litografía de Friedrich Kraus publicada en el cuaderno 80 de *Monumentos Arquitectónicos de España*

Museo de la Academia, MA/164

RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

---

*Secciones de la mezquita-catedral de Córdoba, 1879*

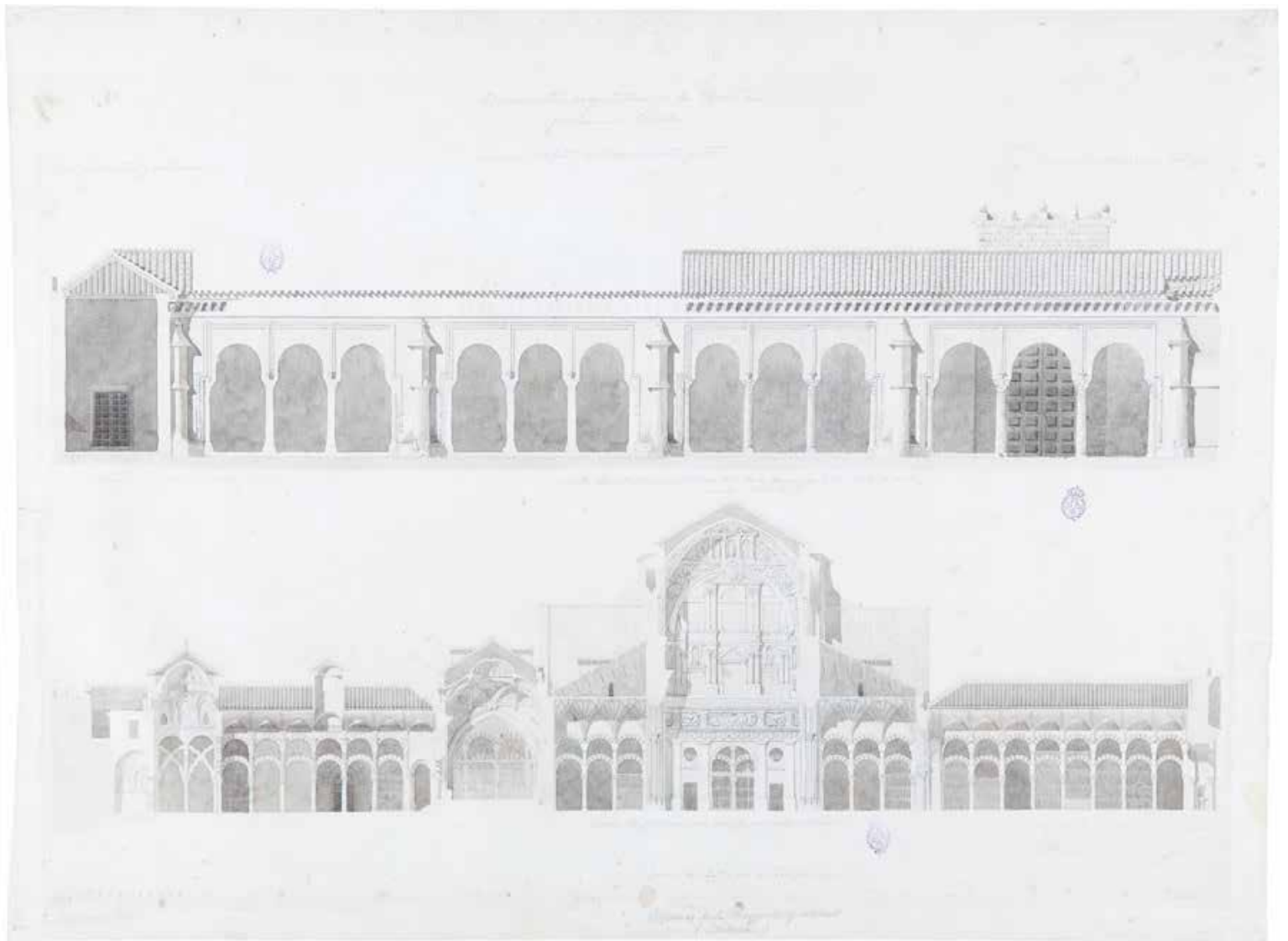
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Estas dos secciones podrían ser continuación una de la otra, aunque están a distinta escala y con proyecciones opuestas. La superior es una sección del patio de la mezquita de Córdoba mirando hacia el este. La inferior es una sección de la sala de oración por la nave central del oratorio original y sus dos primeras ampliaciones, mirando hacia el oeste. Secciona el *miḥrāb* y la bóveda central de la *maqṣūra*, la llamada capilla de Villaviciosa (que aún tiene la sobre-elevación del pavimento y la reja de cuando era capilla mayor de la primera catedral) y también la zona del coro renacentista. Aparecen representadas las rejas de las capillas del fondo y otros varios detalles recogidos con minuciosidad.

CAT. 123

Arriba, en el centro, a lápiz: “Monumentos arquitectónicos de España. / Provincia de Córdoba / Estilos del Cálifato, del Renacimiento y otros”. En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: “Arte mahometano y cristiano”. En el ángulo superior derecho, a lápiz: “Construcciones religiosas”. En el centro, a lápiz: “Corte longitudinal del atrio (Patio de los Naranjos) de norte a sur / mirando a Oriente”. Debajo, a lápiz: “Seccion longitudinal del templo de norte a sur”. Abajo, en el centro, a lápiz: “Secciones de la mezquita y catedral. / Córdoba”. En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: “R. Arredondo dib.”. En el ángulo inferior derecho, a lápiz: “Aprobada por la Comin / Grabado o [...]”. Sello de la Academia Lápiz negro y aguada gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 472 x 632 mm Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Esteban Buxó publicado en el cuaderno 84 de *Monumentos Arquitectónicos de España* Museo de la Academia, MA/165





RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

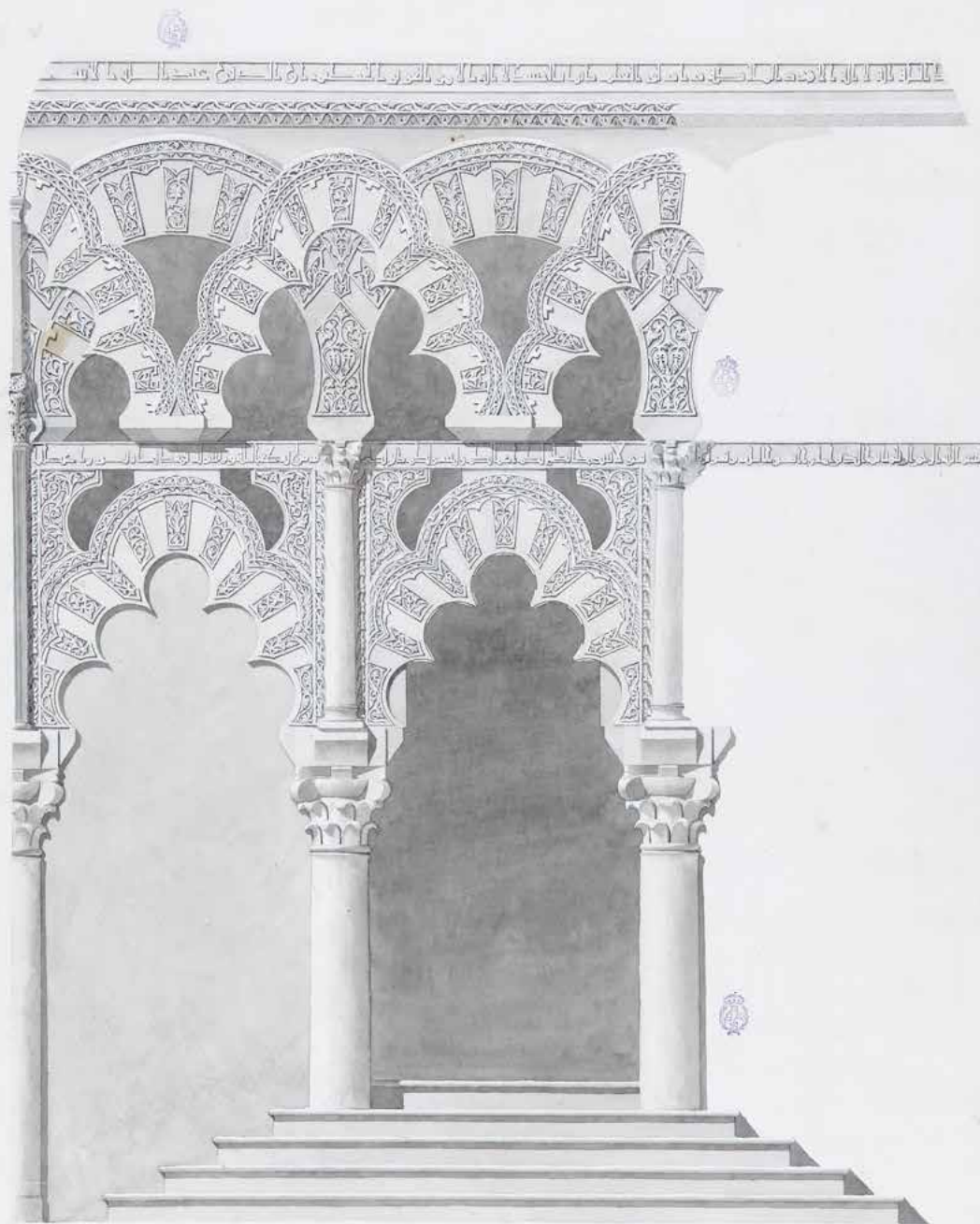
---

*Arquería de la nave axial de la mezquita de Córdoba, capilla de Villaviciosa, 1876-1877*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Alzado de la arquería del inicio de la nave axial de la ampliación de al-Ḥakam II, visto desde el *mihrāb* y mirando hacia el patio. Tras esta arquería, que se ve cegada parcialmente, se encuentra la *qubba* o espacio abovedado con que se iniciaba dicha nave y que iluminaba el centro de la sala de oración. Dicho espacio fue convertido en capilla mayor de la catedral, implantada en la antigua mezquita tras la conquista cristiana de la ciudad, para lo que se sobre-elevó su pavimento, obligando a acceder a ella mediante gradas que aparecen representadas en el dibujo y que se eliminaron en la restauración llevada a cabo por Ricardo Velázquez Bosco en 1888. Falta el arco de la derecha, que el dibujante ha dejado inconcluso para ser completado por el litógrafo.

CAT. 124

Abajo, en el centro, a lápiz: “Entrada a la Capilla / de Villaviciosa / Mezquita de Cordoba”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 651 x 459 mm  
Dibujo preparatorio para la litografía de Francisco Reinhard publicada en el cuaderno 66 de *Monumentos Arquitectónicos de España*  
Museo de la Academia, MA/180



*Capilla de la Papilla  
de Villavieja  
Arquitectura del siglo XV*

RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

---

*Arquerías frente al miḥrāb de la mezquita de Córdoba, 1876-1878*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Arquería situada en el extremo opuesto de la nave axial de la ampliación de al-Ḥakam, vista por la cara sur que da frente al *miḥrāb*. En la parte superior aparece dibujada la decoración de algunos intradoses de los arcos. Como en otros casos, el tercer arco de la derecha se ha dejado sin dibujar para que el litógrafo lo completara por simetría.

CAT. 125

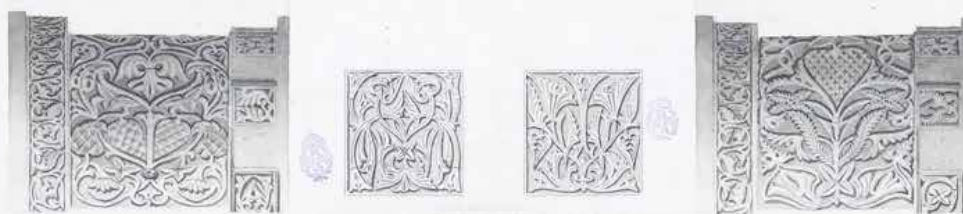
Arriba, en el centro, a lápiz:  
“Monumentos arquitectónicos de España.  
/ Provincia de Córdoba”. Arriba, en el  
centro, a tinta: “Estilo del Califato”. En el  
ángulo superior izquierdo, a lápiz: “Arte  
mahometano”. En el ángulo superior  
derecho, a lápiz: “Construc. Religiosas”.  
Abajo, en el centro, a tinta: “Arcadas  
de ingreso al vestíbulo del Mihrab /  
(Mezquita de Córdoba)”. En el ángulo  
inferior izquierdo, a lápiz: “R. Arredondo  
dib.”. Sello de la Academia  
Lápiz negro y aguada gris. Papel avitelado  
agarbanzado claro, 648 x 470 mm  
Dibujo preparatorio para la litografía de  
José Acevedo publicada en el cuaderno  
75 de *Monumentos Arquitectónicos de  
España*  
Museo de la Academia, MA/167



*Detalle de la cornisa*

*Detalle del Califato*

*Detalle de la cornisa*



*Detalle de la cornisa*



*Detalle de la cornisa*  
*Arco de ingreso al vestibulo del Alhambra*  
*(Mezquita de Cordoba)*

*Detalle de la cornisa*

RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

---

*Portada del miḥrāb de la mezquita de Córdoba, 1877*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Este dibujo, junto con los que le siguen relativos al *miḥrāb* y el espacio que lo precede, constituyen las más bellas imágenes de los *Monumentos Arquitectónicos*. La fachada del *miḥrāb* de la mezquita de Córdoba es una obra maestra del arte califal cordobés y una de las más excepcionales del arte islámico. El dibujo es de una gran calidad y asombra la técnica usada para representar los mosaicos, de un efectismo sorprendente, que llega incluso a marcar las diferencias entre las zonas originales y las restauradas.

CAT. 126

Abajo, en el centro, a lápiz: “Portada de el Mihrab”. Sello de la Academia  
Aguadas roja, verde, azul, gris y amarilla  
y pigmento dorado. Papel avitelado  
agarbanzado claro, 600 x 448 mm  
Dibujo preparatorio para la  
cromolitografía de Teófilo Rufflé  
publicada en el cuaderno 86 de  
*Monumentos Arquitectónicos de España*  
Museo de la Academia, MA/172







RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

*Arcos polilobulados de la portada del mihrāb de la mezquita de Córdoba, 1876-1877*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Detalle de la arquería ciega de arcos lobulados que remata la fachada del *mihrāb* y cuya disposición pasó a formar parte de la sintaxis compositiva, no sólo del arte califal, sino de multitud de realizaciones artísticas posteriores. Como en el dibujo anterior, la técnica de representación es de una calidad sorprendente. El motivo de este diseño y los detalles del siguiente se editaron juntos en la misma estampa cromolitográfica.

CAT. 127

Arriba, en el centro, a lápiz: "N.1 / Arcos angrelados de la portada del mihrab". Sello de la Academia

Aguadas azul, verde, roja, amarilla y gris y pigmento dorado. Papel avitelado agarbanzado claro, 245 x 486 mm

Dibujo preparatorio para el motivo superior de la cromolitografía de Teófilo Rufflé con los detalles de portadas de la *maqṣūra*, publicada en el cuaderno 73 de *Monumentos Arquitectónicos de España*

Museo de la Academia, MA/186





RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

*Detalles de portadas en la maqsūra de la mezquita de Córdoba, 1876-1877*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Detalles de los mosaicos que decoran la fachada del *mihrāb* y las dos puertas laterales del *sābāt* y de la *bayt al-māl*. En la parte superior se representan las dovelas del arco del *mihrāb* y de la puerta del *sābāt*. En la inferior los detalles corresponden a los alfices del arco del *mihrāb*, de la puerta del *sābāt* y de la ventana existente sobre ésta.

CAT. 128

Rótulos que identifican cada uno de los cinco detalles representados. Sello de la Academia

Aguadas azul, verde, roja, amarilla y gris y pigmento dorado. Papel avitelado agarbanzado claro, 404 x 486 mm

Dibujo preparatorio para los motivos centrales e inferiores de la cromolitografía de Teófilo Rufflé publicada en el cuaderno 73 de *Monumentos Arquitectónicos de España* Museo de la Academia, MA/187

AGUSTÍN ORTIZ DE VILLAJOS

Quintanar de la Orden (Toledo), 1829 – Madrid, 1902

---

*Sección longitudinal del mihrāb de la mezquita de Córdoba, ca. 1868*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Sección longitudinal del nicho del *mihrāb* de la mezquita de Córdoba correspondiente a la ampliación llevada a cabo por el califa al-Ḥakam II. El dibujo, como todos los concernientes a este espacio de la mezquita, está realizado con gran maestría. Pueden apreciarse las tres bandas epigráficas que adornan el *mihrāb* y que fueron documentadas un siglo antes por José de Hermosilla para el proyecto *Antigüedades Árabes de España* en los dibujos cat. 68, 69 y 70. Esta sección conformó, con los detalles del dibujo siguiente, una única estampa de *Monumentos Arquitectónicos*.

CAT. 129

Arriba, en el centro, a tinta: “MEZQUITA DE CORDOBA / SECCION LONGITUDINAL DEL SANTUARIO”. En el ángulo inferior derecho, a tinta, firmado: “Agustin Ortiz / de Villajos [rubricado]”. Sello de la Academia  
Pigmento dorado y aguadas gris, roja y verde. Papel avitelado agarbanzado claro, 562 x 409 mm  
Dibujo preparatorio para el motivo central del grabado al aguafuerte de Francisco Pérez Baquero con la sección y detalles del *mihrāb*, publicado en el cuaderno 40 de *Monumentos Arquitectónicos de España*  
Museo de la Academia, MA/168

# MEZQUITA DE CORDOBA

SECCION LONGITUDINAL DEL ANTUARIO



Antuario en

1/2 escala

1860



*Manuel de Villanueva*  
*de Villanueva*

AGUSTÍN ORTIZ DE VILLAJOS

Quintanar de la Orden (Toledo), 1829 – Madrid, 1902

---

*Detalles del mihrāb de la mezquita de Córdoba, ca. 1868*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Diversos detalles del *mihrāb* de la mezquita de Córdoba. El primero corresponde a la cornisa intermedia en sección, alzado y proyección del sofito. La cornisa contiene la doble banda epigráfica trazada por José de Hermosilla en los dibujos cat. 68 y 69. A continuación hay una dovela de los arquillos ciegos de la parte superior del *mihrāb*, y a la derecha un detalle de la banda epigráfica que corre bajo el apoyo de la bóveda con forma de concha –recogida íntegramente por Hermosilla en el diseño cat. 70–. En la parte inferior izquierda se aprecian diversos detalles de las columnillas de soporte de los arquillos lobulados. A la derecha se encuentran dos de los cuatro capiteles provenientes del *mihrāb* de ‘Abd al-Raḥmān II, que fueron trasladados al nuevo *mihrāb* levantado por el califa al-Ḥakam II para soporte del arco. En el centro del dibujo está la planta del nicho y en el lado izquierdo un apunte a lápiz de otra zona del sofito de la cornisa intermedia, que no se llegó a grabar. Todos los detalles descritos, a excepción del último, fueron abiertos al aguafuerte, junto con la sección del *mihrāb* del dibujo precedente, en la misma lámina de acero.

CAT. 130

Arriba, en el centro, a tinta: “MEZQUITA DE CORDOBA / DETALLES DEL SANTUARIO”. Inscripciones sobre cada dibujo para identificarlo. Escalas gráficas en la parte inferior del papel. Firmado en el ángulo inferior derecho, a tinta: “Agustin Ortiz / de Villajos [rubricado]”. Sello de la Academia  
Pigmento dorado y aguadas parda, verde, roja, azul y gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 387 x 526 mm  
Dibujo preparatorio para los detalles perimetrales del grabado al aguafuerte de Francisco Pérez Baquero, publicado en el cuaderno 40 de *Monumentos Arquitectónicos de España*  
Museo de la Academia, MA/169



# MEZQUITA DE CORUGHA.

DETALLES DEL INTERIOR

Arco de la entrada



Arco de la entrada



Arco de la entrada



Detalle de la pared interior



Detalle de la pared interior



Detalle de la pared interior



Detalle de la pared interior



Detalle de la pared interior



Detalle de la pared interior

Detalle de la pared interior

RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

---

*Paneles del basamento del nicho del mihrāb en la mezquita de Córdoba, 1877*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Paneles de mármol labrado que cubren los dos laterales del nicho del *mihrāb* de la mezquita de Córdoba. La calidad técnica proporciona una imagen casi fotográfica de estas bellas representaciones del árbol de la vida, con sus hojas y frutos surgiendo de tallos hendidos que a su vez salen de un tronco central, culminación de un arte de raíces orientales desarrollado, sobre todo, en la ciudad palatina de Madīnat al-Zahrā’.

CAT. 131

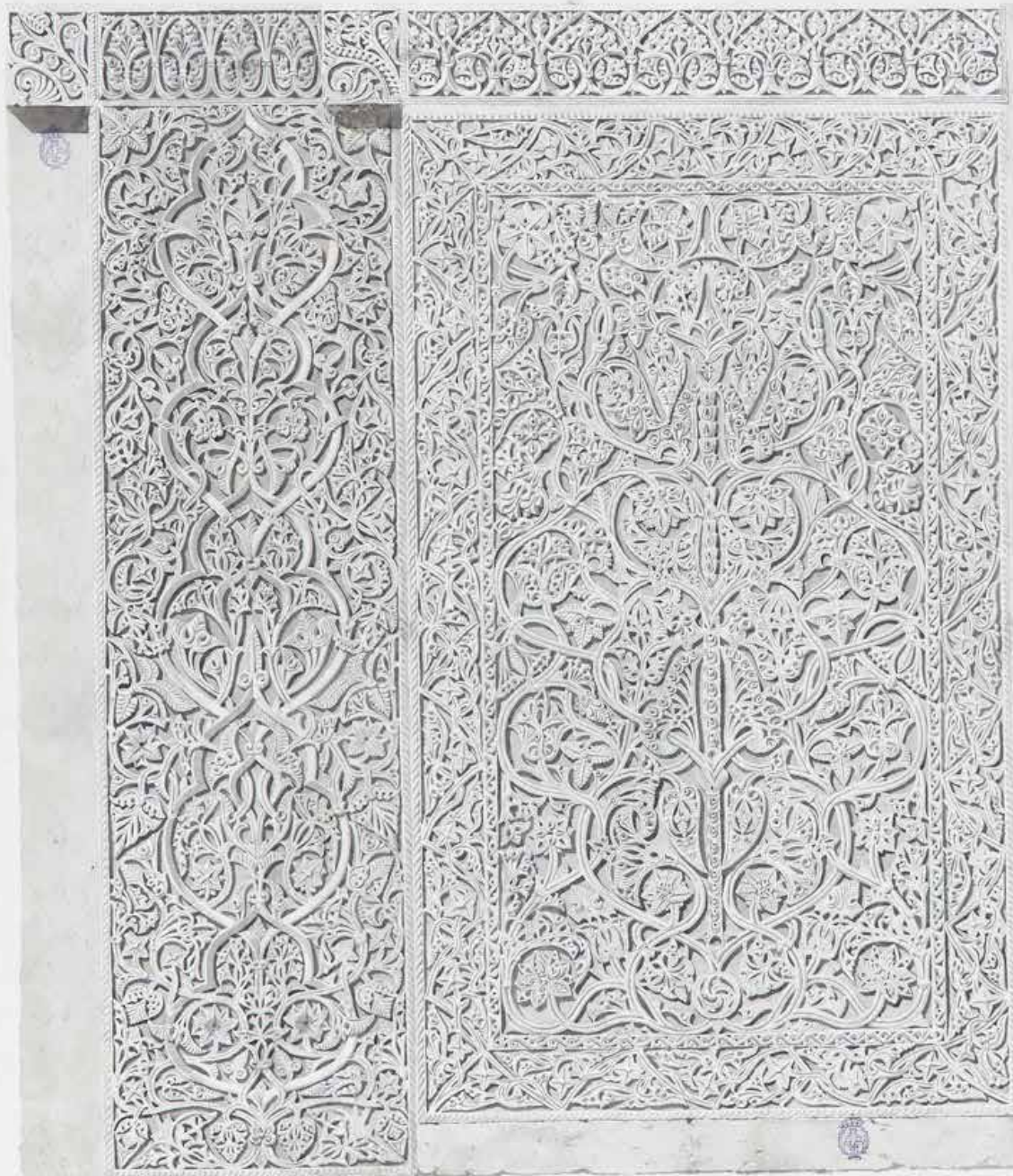
Arriba, en el centro, a lápiz: “Monumentos Arquitectónicos de España / Provincia de Córdoba / Estilo árabe-bizantino”. En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: “Arte Mahometano”. En el ángulo superior derecho, a lápiz: “Construc. Religiosas”. Abajo, en el centro, a lápiz: “Tablero del basamento de la fachada del Mihrab. / Mezquita de Córdoba”. En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: “R. Arredondo dib.”. En el ángulo inferior derecho, a lápiz: “(Póngase el nombre del que / lo ha litografiado)”. Sello de la Academia  
Aguada gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 589 x 489 mm  
Dibujo preparatorio para la litografía de J. Millán, publicada en el cuaderno 66 de *Monumentos Arquitectónicos de España* Museo de la Academia, MA/175

*Manuscrito de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla*

*Libro de la biblioteca*

*Libro de la biblioteca*

*Libro de la biblioteca*



*Libro de la biblioteca*

*Libro de la biblioteca*

*Libro de la biblioteca*

RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

---

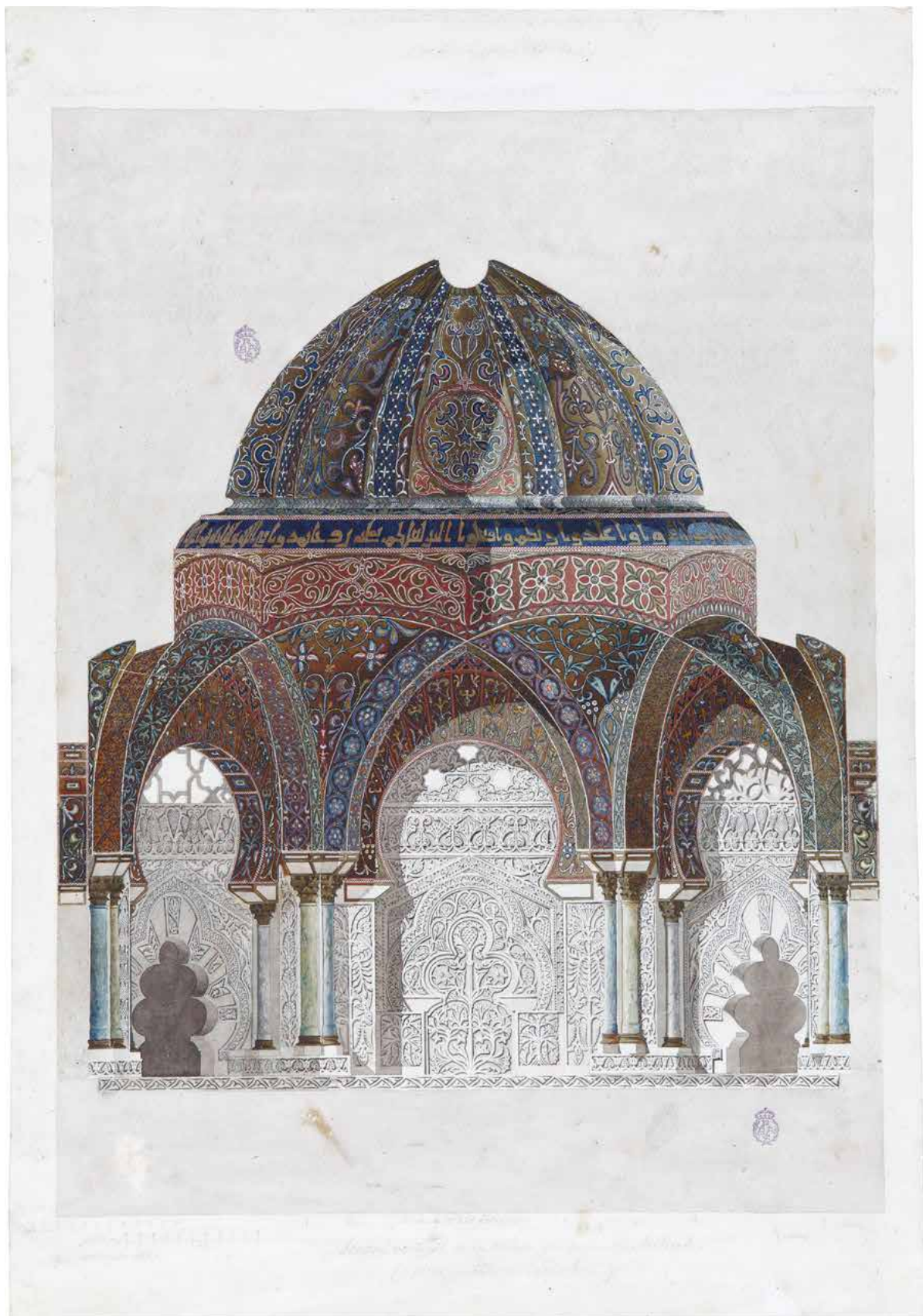
*Sección de la cúpula del vestíbulo del mihrāb en la mezquita de Córdoba, 1876-1879*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Sección de la cúpula situada frente al *mihrāb* de la ampliación de al-Ḥakam en la mezquita de Córdoba. La compleja geometría de los arcos entrecruzados que sostienen la cúpula central está magníficamente representada, al igual que los mosaicos que recubren todo el conjunto y la ornamentación de yesería labrada en las ventanas y los arcos lobulados inferiores, logrando un efecto que difícilmente se alcanzaría con la tecnología digital actual.

CAT. 132

Arriba, en el centro, a lápiz: “Monumentos Arquitectónicos de España / Provincia de Córdoba / Estilo del califato”. En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: “Arte mahometano”. En el ángulo superior derecho, a lápiz: “Construcciones religiosas.”. Abajo, en el centro, a lápiz: “Sección vertical de la bóveda y cúpula del mihrab / (Mezquita de Córdoba)”. En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: “R. Arredondo dib.”. Sello de la Academia. Pigmento dorado y aguadas parda, azul, roja, verde, amarilla y gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 613 x 421 mm. Dibujo preparatorio para la cromolitografía de Mariano Fuster, publicada en el cuaderno 83 de *Monumentos Arquitectónicos de España* Museo de la Academia, MA/174





RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

---

*Proyección de la bóveda del mihrāb de la mezquita de Córdoba, 1876-1879*

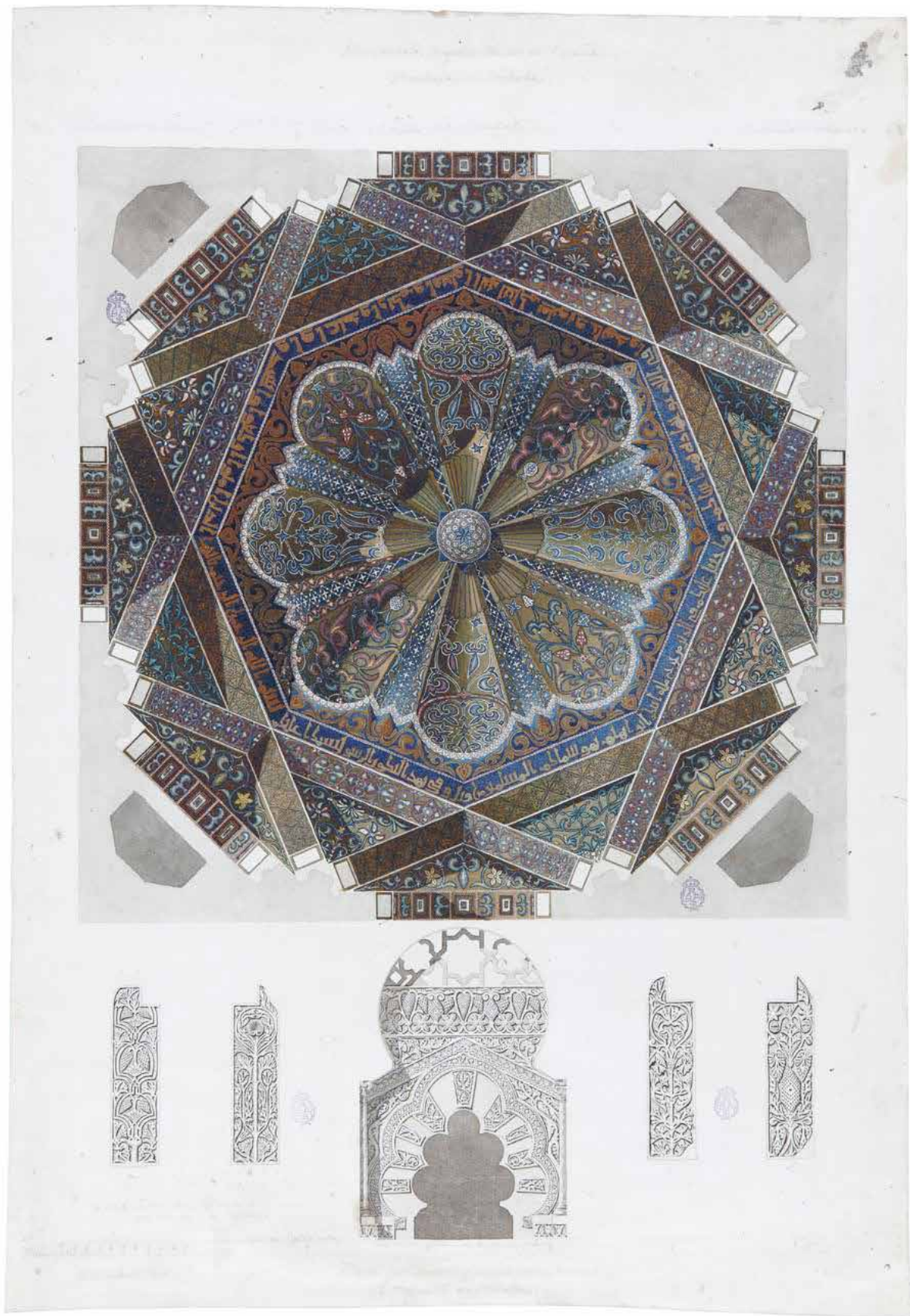
*Monumentos Arquitectónicos de España*

De esta planta, con la proyección de la bóveda de arcos entrecruzados con casquete agallonado central, cabe decir lo mismo que del dibujo anterior respecto a la calidad de su expresión gráfica. En la parte inferior se han trazado varios paneles ornamentales y uno de los arcos que operan a modo de trompas para conformar el octógono de la planta de la bóveda, sobre el que se abre una ventana con celosía geométrica.

CAT. 133

Arriba, en el centro, a lápiz: “Monumentos arquitectonicos de España / Provincia de Cordoba. / Estilo del Califato”. En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: “Arte Mahometano”. En el ángulo superior derecho, a lápiz: “Construcciones religiosas”. Abajo, a la izquierda, a lápiz: “a b c d Tableros de las pinturas de los arcos / que dan luz a la bóveda”. Abajo, en el centro, a lápiz: “Arco de uno de los ángulos de la bóveda / Planta de la boveda y cupula del Mihrab / (Mezquita de Cordoba)”. En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: “R. Arredondo dib.”. Sello de la Academia  
Pigmento dorado y aguadas roja, verde, azul y gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 648 x 448 mm  
Dibujo preparatorio para la cromolitografía de Mariano Fuster, publicada en el cuaderno 84 de *Monumentos Arquitectónicos de España* Museo de la Academia, MA/173





RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

---

*Detalles de la cúpula del vestíbulo del mihrāb en la mezquita de Córdoba, 1877*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Detalles de los mosaicos representados en los dos dibujos anteriores (sección y proyección de la cúpula del *mihrāb*).

CAT. 134

Arriba, en el centro, a tinta: “triángulos curvilíneos que resultan de las / intersecciones de los arcos que los tienen la bóveda”. A la izquierda, de arriba abajo, a tinta: “parte del adorno y bóveda de uno de los arcos inferiores que dan luz a la bóveda // Intrados de uno / de los arcos inferior- / res de la bóveda / a la q dan luz // Archivolta de uno de los arcos q / contienen la bóveda”. En el centro, de arriba a abajo, a tinta: “anillo de la cúpula // Intrados de los arcos / que contienen la cú / pula. // pechinas de la cúpula del Mihrab”. A la derecha, de arriba a abajo, a tinta: “Mocarabe id id. // Mocarabe que corre por bajo de la cúpula. // Archivolta idm”. Sello de la Academia  
Pigmento dorado y aguadas azul, roja y amarilla. Papel avitelado agarbanzado claro, 456 x 607 mm  
Dibujo preparatorio para la cromolitografía de Teófilo Rufflé, publicada en el cuaderno 82 de *Monumentos Arquitectónicos de España* Museo de la Academia, MA/176





RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

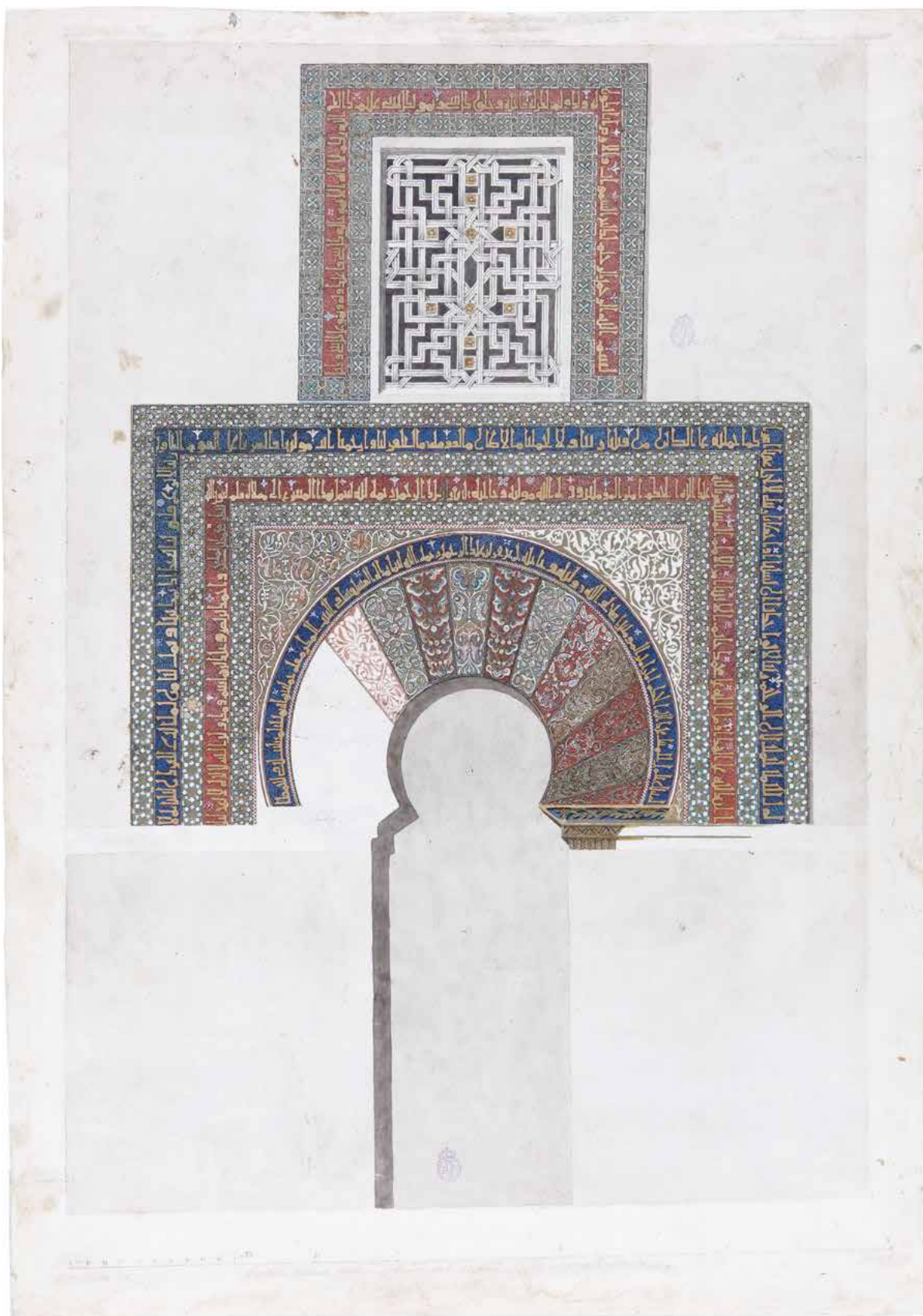
---

*Puerta del s̄abāt de la mezquita de Córdoba, 1879*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Decoración de mosaico de la puerta del *s̄abāt* o pasadizo que permitía al califa acceder a la *maqṣūra* o zona acotada y a él destinada. Ocupa el fondo de la nave situada a la derecha de la central que termina en el *miḥrāb*. Pese a haber sido restaurada a comienzos del siglo XIX, conserva partes sustanciales de obra original, sobre todo en las zonas más altas. No sucede lo mismo con la puerta situada al otro lado del *miḥrāb* que daba acceso a la *bayt al-māl* o cámara del tesoro, cuya decoración actual es toda ella fruto de la restauración realizada en 1916.

CAT. 135

Arriba, en el centro, a lápiz:  
“Monumentos Arquitectonicos de España / Provincia de Cordoba / Estilo del Califato”. En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: “Arte mahometano”. En el ángulo superior derecho, a lápiz: “Construcciones religiosas”. En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: “R. Arredondo dib.”. En el ángulo inferior derecho, a lápiz: “cromolit.”. Abajo, en el centro, a lápiz: “Portada lateral derecha, dentro del recinto de la Maksura / (Mezquita de Cordoba)”. Sello de la Academia  
Pigmento dorado y aguadas roja, verde, azul y gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 655 x 465 mm  
Dibujo preparatorio para la cromolitografía de Teófilo Rufflé, publicada en el cuaderno 82 de *Monumentos Arquitectónicos de España* Museo de la Academia, MA/171



## RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

---

*Puerta de al-Ḥakam II en la mezquita de Córdoba, 1875-1876*

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Esta puerta daba acceso a la *bayt al-māl* por la parte exterior de la mezquita de al-Ḥakam II. Pertenece pues a la fachada oriental de la ampliación llevada a cabo por este califa, que tras la realizada por Almanzor, quedó como puerta interior, recibiendo en época reciente el sobrenombre de puerta del Chocolate. Se presenta como si estuviera restaurada, salvo en la inscripción de la cartela dispuesta sobre el arco. Al quedar dentro del edificio la decoración se ha conservado mucho mejor que las que están a la intemperie; sin embargo, en la actualidad le falta todo el ángulo superior izquierdo, destruido al abrir el paso de una escalera, aspecto que el dibujante ha obviado aunque aparece en la planta cat. 119. La decoración geométrica del tímpano del arco no se ajusta del todo a la realidad al haberse trazado a un tamaño algo menor que el original.

### CAT. 136

En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz:  
“Pta. Murada de Alhaquem II – R.  
Arredondo dib.”. Sello de la Academia  
Aguadas parda y gris. Papel avitelado  
agarbanzado claro, 459 x 446 mm  
Dibujo preparatorio para la litografía de  
Teófilo Rufflé, publicada en el cuaderno  
62 de *Monumentos Arquitectónicos de  
España*  
Museo de la Academia, MA/177





RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

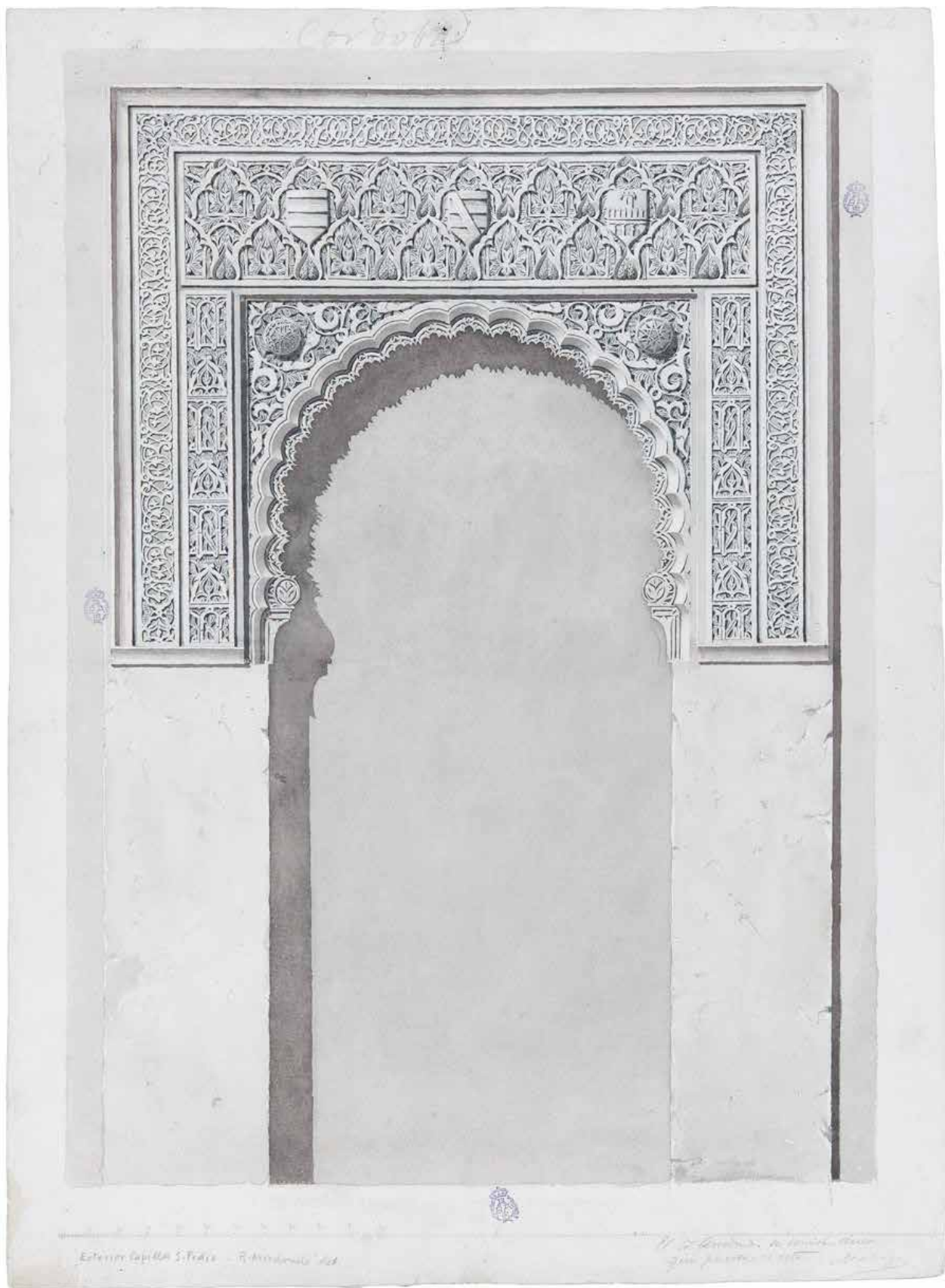
---

*Puerta de la capilla de San Pedro, mezquita-catedral de Córdoba, 1876-1877*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Puerta mudéjar en el lado norte de la capilla de San Pedro, que ocupa parte de la nave más occidental de la ampliación de al-Ḥakam. Esta puerta, hoy tapiada –según aparece en las plantas cat. 89 y 119–, comunicaba la capilla con la zona que hacía de nártex de la nave tardomedieval de la catedral, donde se respetó la continuidad de la arquería de la mezquita.

CAT. 137

Arriba, en el centro, a lápiz: “Cordoba”.  
En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz:  
“Exterior Capilla S. Pedro – R. Arredondo  
dib.”. En el ángulo inferior derecho, a  
lápiz: “El Sr Arredondo se servirá decir /  
que puerta es esta”. Firmado “Madrazo”  
[rubricado]. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguada gris. Papel avitelado  
agarbanzado claro, 615 x 450 mm  
Dibujo preparatorio para el grabado al  
aguafuerte de Esteban Buxó, publicado  
en el cuaderno 77 de *Monumentos*  
*Arquitectónicos de España*  
Museo de la Academia, MA/178



RICARDO ARREDONDO

Cella (Teruel), 1850 – Toledo, 1911

---

*Puerta del Perdón, mezquita-catedral de Córdoba, 1877*

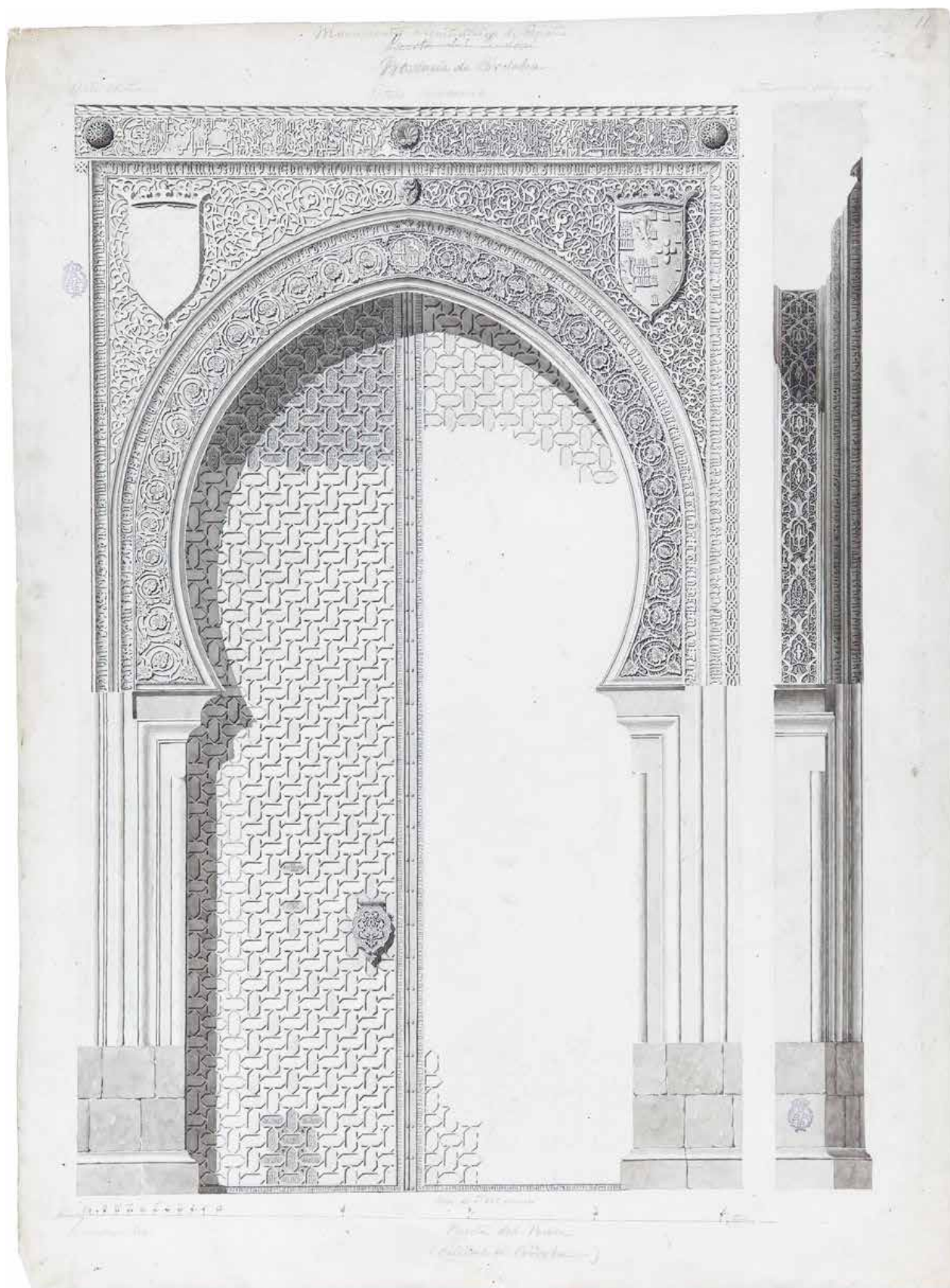
*Monumentos Arquitectónicos de España*

La puerta del Perdón es compositivamente la principal del edificio, no sólo por su tamaño y monumentalidad, enfatizados al situarse contigua a la torre-campanario y antiguo alminar, sino por estar ubicada en el eje de la primera mezquita y de sus dos sucesivas ampliaciones. El actual arco es obra cristiana de estilo mudéjar, como el de la capilla de San Pedro, y se cierra con portones de madera forrada de bronce –hechos a semejanza de las puertas de la catedral de Sevilla–, presentando un epígrafe con la fecha de su restauración en 1739.

CAT. 138

Arriba, en el centro, a lápiz: “Monumentos arquitectónicos de España / Puerta del Perdon (tachado) / Estilo Sarraceno”. En el ángulo superior izquierdo, a lápiz: “Arte cristiano”. En el ángulo superior derecho, a lápiz: “Construcciones religiosas”. Abajo, en el centro, a lápiz: “Puerta del Perdon / (Catedral de Córdoba)”. En el ángulo inferior izquierdo, a lápiz: “R. Arredondo dib.”. Sello de la Academia Tinta negra y aguada gris. Papel avitelado agarbanzado claro, 622 x 460 mm Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Esteban Buxó, publicado en el cuaderno 79 de *Monumentos Arquitectónicos de España* Museo de la Academia, MA/179





JOSÉ PICÓN GACÍA

Madrid, 1829 – Valladolid, 1873

---

*Alzado norte de la ermita del Cristo de la Luz en Toledo, 1857*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

Alzado norte de la pequeña capilla del Cristo de la Luz de Toledo, que integra a la antigua mezquita situada junto a la Bāb al-Mardūm o puerta del Mayordomo, edificada en el año 1000. La imagen es anterior a la restauración realizada algunos años después por lo que constituye, junto con los dos dibujos siguientes, un documento de enorme valor. La parte derecha, que corresponde a la primitiva mezquita, aparece con el aspecto un tanto informe debido a las alteraciones sufridas por el monumento antes de que fuera sometido a una profunda restauración. No hay constancia de que este dibujo fuera reproducido en grabado, por lo que no se publicó.

CAT. 139

Abajo, en el centro, a lápiz: “TOLEDO.  
/ EL CRISTO DE LA LUZ.”. Abajo, a la  
derecha, a lápiz: “Madrid 3 de Agosto de  
1857. / José Picón [rubricado]”. Sello de  
la Academia  
Tinta negra y aguadas gris, parda, rojiza,  
amarilla, azulada y verde. Papel avitelado  
agarbanzado claro, 532 x 755  
Museo de la Academia, MA/384



THE CHURCH OF LA SALLE

## JOSÉ PICÓN GACÍA

Madrid, 1829 – Valladolid, 1873

---

### *Sección, planta y detalles de la mezquita del Cristo de la Luz en Toledo, 1857*

#### *Monumentos Arquitectónicos de España*

Sección y planta de la mezquita de la Bāb al-Mardūm, con la representación proyectada de las bóvedas que cubren los nueve espacios que la componen. Están acompañadas por diversos detalles, en especial secciones de las otras seis bóvedas no representadas en la sección general. También se incluyen los capiteles de las cuatro columnas centrales y otros detalles menores. La serie de bóvedas de esta mezquita, realizadas con arcos entrecruzados y todas distintas, son un reflejo de las existentes en la mezquita de Córdoba, aunque en este caso, por ser más numerosas, existe una mayor diversificación de modelos.

#### CAT. 140

En el centro, a la izquierda, a lápiz:  
“Capitel del parteluz del 2º cuerpo”.

Abajo, a la izquierda, a tinta: “V.B. / Anibal Alvarez [rubricado]”. Abajo, en el centro, a tinta: “TOLEDO. / EL CRISTO DE LA LUZ”. Abajo, a la derecha, a lápiz: “Madrid 12 de Julio de 1857 / José Picón [rubricado]”. Abajo, a la derecha, a tinta: “Pase al grabador D. Domingo Martinez, / segun lo acordado ayer. Madrid 15 de Setiembre / de 1857 / Manuel de Assas / vocal srio. [rubricado]”. Sello de la Academia.

Tinta negra y aguadas parda, gris y rosa.

Papel avitelado agarbanzado claro,

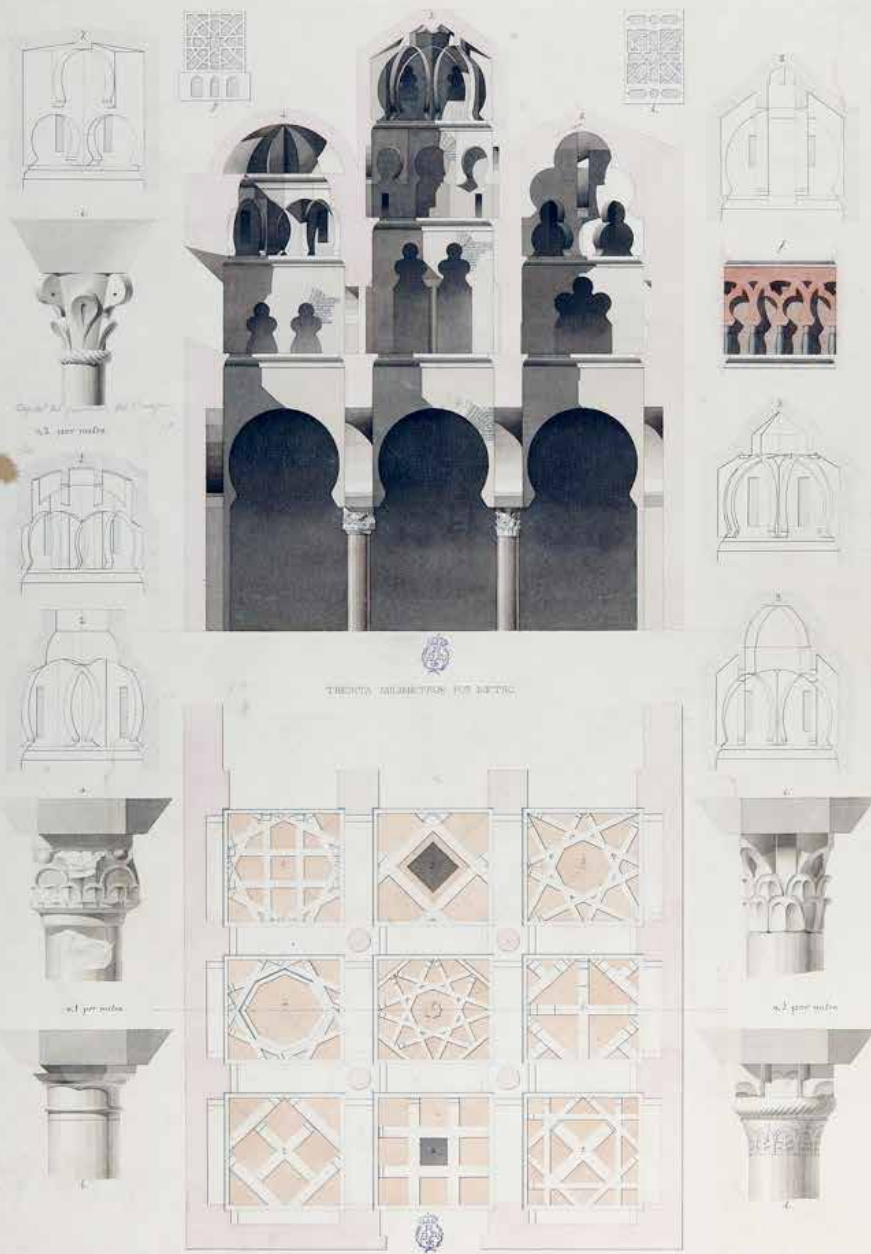
752 x 530 mm

Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Domingo Martínez, publicado en el cuaderno 2 de

*Monumentos Arquitectónicos de España*

Museo de la Academia, MA/382





TOLEDO  
EL CRISTO DE LA LUZ

JOSÉ PICÓN GACÍA

Madrid, 1829 – Valladolid, 1873

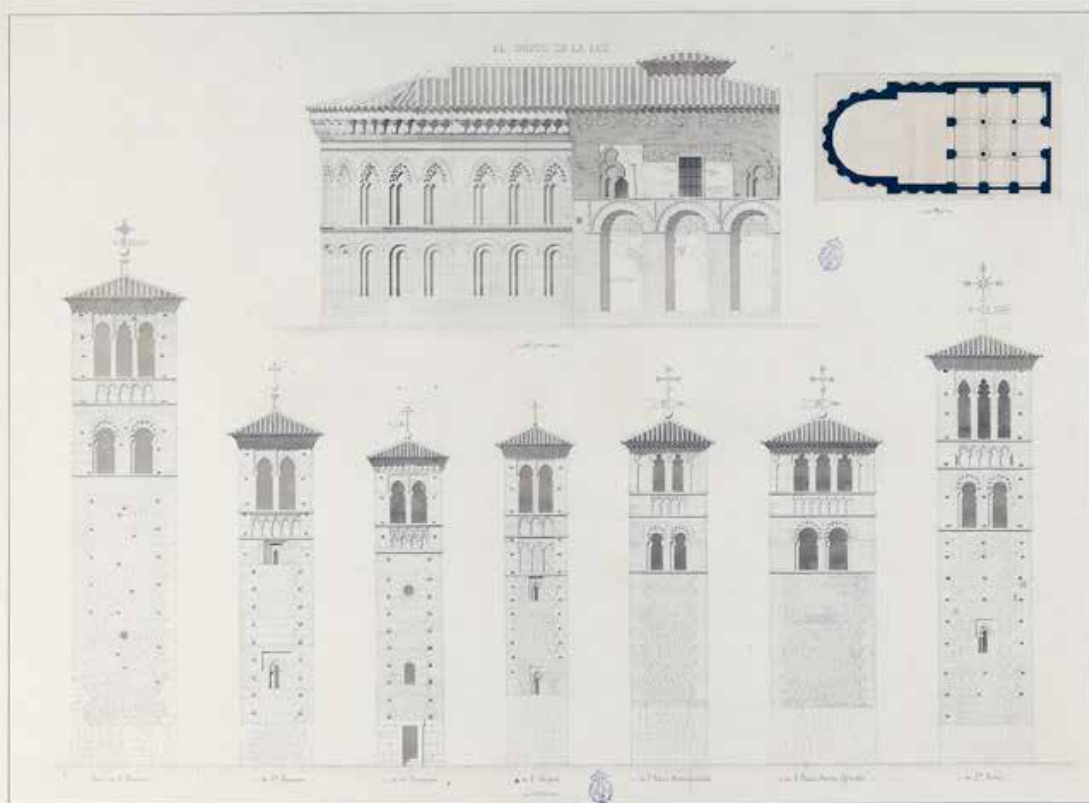
---

*Planta y alzado norte de la ermita del Cristo de la Luz y alzados de torres mudéjares de Toledo, 1858*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

El dibujo contiene la planta y el alzado norte de la capilla del Cristo de la Luz. A juzgar por las fechas de los diseños cat. 139 y 141, puede deducirse que este alzado es una reducción del primero, una vez que se decidió no publicarlo en color. Diversos alzados de campanarios mudéjares de la ciudad de Toledo complementan el dibujo.

CAT. 141

Arriba, en el centro, a tinta: “EL CRISTO DE LA LUZ.”. Abajo, de izquierda a derecha, a tinta: “Torre de S. Roman. – de Sta. Leocadia. – de la Concepcion. – de S. Miguel. – de S. Pedro Martir, (costado). – de S. Pedro Martir, (frente). – de Sto. Tomé”. En el ángulo inferior derecho, a tinta: “Madrid 26 Agosto 1858. José Picon [rubricado]”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguadas parda, gris y rosa.  
Papel avitelado agarbanzado claro, 534 x 755 mm  
Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Esteban Buxó, publicado en el cuaderno 4 de *Monumentos Arquitectónicos de España*  
Museo de la Academia, MA/383



JOSÉ PICÓN GACÍA

Madrid, 1829 – Valladolid, 1873

---

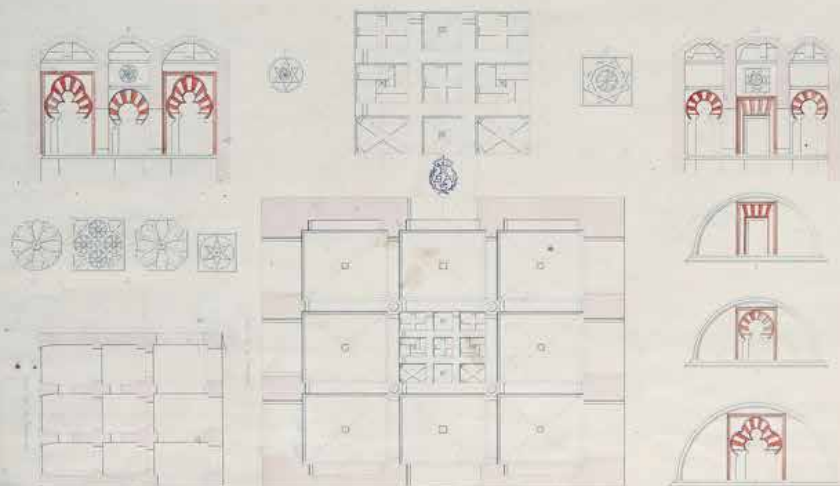
*Planta, sección y detalles de la mezquita de las Tornerías en Toledo, 1857*  
*Monumentos Arquitectónicos de España*

La mezquita de las Tornerías de Toledo es otro de los escasos oratorios islámicos de la Península conformados por nueve espacios definidos por la presencia de cuatro columnas centrales. Al ser obra posterior a la de la Bāb al-Mardūm, debió estar influenciada por aquélla, pues contiene igualmente un conjunto de bóvedas con arcos entrecruzados, en este caso de diseño más sencillo. El dibujo presenta la sección, en que puede verse el nivel de basamento del edificio, con plantas, a distintas escalas, del nivel inferior, de la sala de oración y de las boveditas que cubren el espacio central. Además, también se muestran detalles de los alzados interiores.

CAT. 142

Abajo, en el centro, a tinta: “TOLEDO / MEZQUITA DE LAS TORNERIAS”. En el ángulo inferior derecho, a lápiz: “Madrid 1 de Nov.º 1857 / José Picón [rubricado]”. Debajo, a tinta: “Pase al grabador D. José Amills / Madrid 23 de Noviembre de 1857 / Manuel de Assas / vocal Srio. [rubricado]”. Sello de la Academia  
Tinta negra y aguadas parda, rosa y roja. Papel avitelado agarbanzado claro, 757 x 537 mm  
Dibujo preparatorio para el grabado al aguafuerte de Enrique Stüler, publicado en el cuaderno 8 de *Monumentos Arquitectónicos de España*  
Museo de la Academia, MA/387





PROGETTO  
DELLA BIBLIOTECA DI TORINO

Per il piano di questa  
biblioteca si veda il n. 10  
della Gazzetta di Torino  
del 1840

ÉMILE ANCELET / Activo en Madrid entre 1854 y 1880/

Por dibujo de JERÓNIMO DE LA GÁNDARA

---

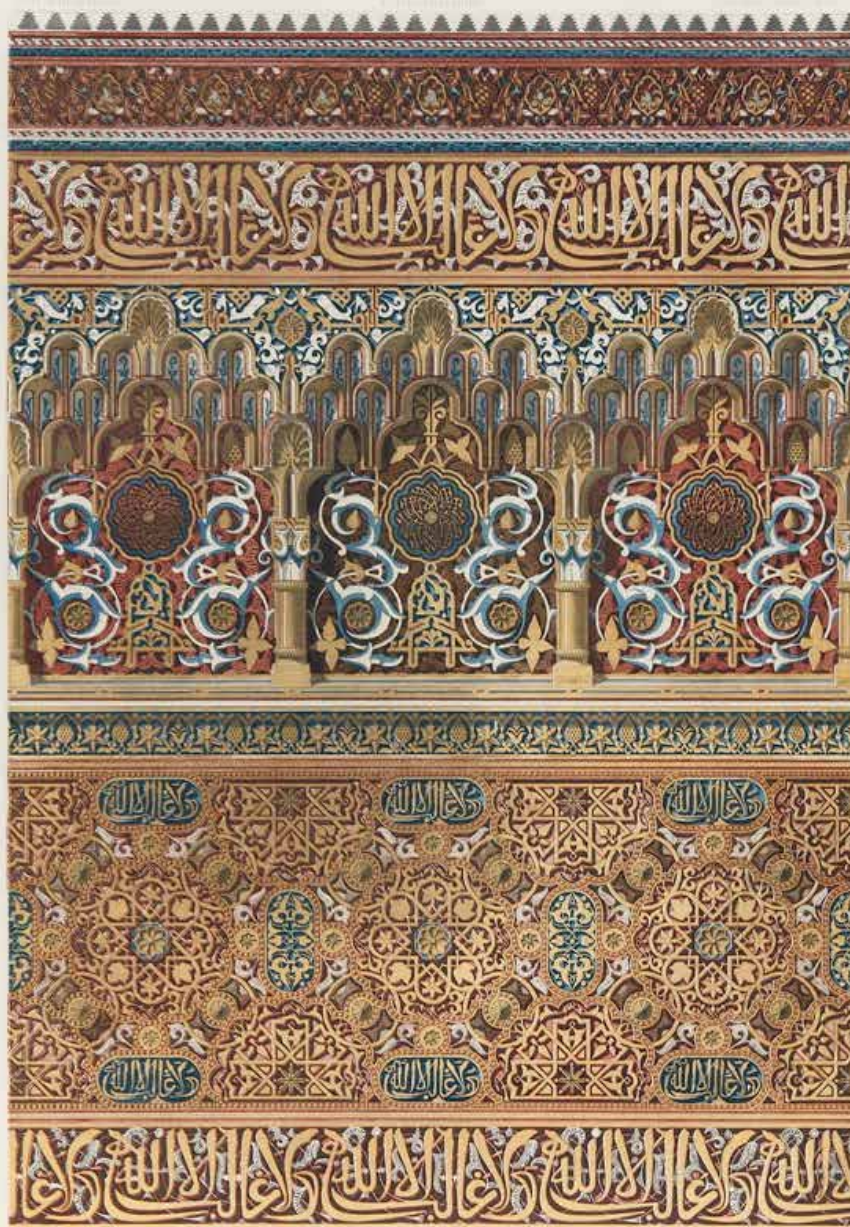
*Detalle de la parte superior del mirador de Lindaraja, palacio de la Alhambra, 1858-1860*  
*Monumentos Arquitectónicos de España. Publicados a expensas del Estado y bajo la dirección*  
*de una comisión especial creada por el Ministerio de Fomento, Madrid: Imprenta y Calcografía*  
*Nacional, 1856-1868, cuaderno 4*

Detalle del paño ornamental que corre por encima de los arcos que aparecen en los dibujos de Jerónimo de la Gándara cat. 114 y 115. La ordenación general puede verse en la sección cat. 113.

**CAT. 143**

Aguafuerte, cromografía; cuatro láminas de acero, 650 x 478 mm (huella)  
Estampado por Charles Dêlatre en la Calcografía Nacional  
No se conserva el dibujo original  
Bib.: Ortega (2007)  
Calcografía Nacional, 4385-4388

ALFONSO X EL SABIO, REY DE CASTILLA Y LEÓN,  
 FUNDADOR DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA.



DETALLE DE LA PARTE SUPERIOR DEL MINARET DE LA ALHAMBRA.  
 DE LOS REYES CATÓLICOS DE ESPAÑA.  
 GRANADA.

FRIEDRICH KRAUS / Krottinger (Alemania), 1826 – Berlín, 1894/  
Por dibujo de FRANCISCO ANTONIO CONTRERAS MUÑOZ

---

*Fuente central y detalles de madera y mármoles pintados del patio de los Leones, palacio de la Alhambra, ca. 1868*  
*Monumentos Arquitectónicos de España. Publicados a expensas del Estado y bajo la dirección de una comisión especial creada por el Ministerio de Fomento, Madrid: Imprenta y Calcografía Nacional, 1856-1868, cuaderno 53*

La estampa contiene una muy realista representación de la famosa fuente de los Leones que da nombre actual al patio de la Alhambra en que se encuentra. En esta imagen, a diferencia del dibujo que hiciera José de Hermosilla en 1766 para la serie *Antigüedades Árabes de España* [cat. 57], sí aparece el surtidor central sobre la segunda taza, lo que podría indicar que no era pieza original. Acompañan al tema central de la fuente varios detalles de techos y otros elementos de las galerías del patio de los Leones.

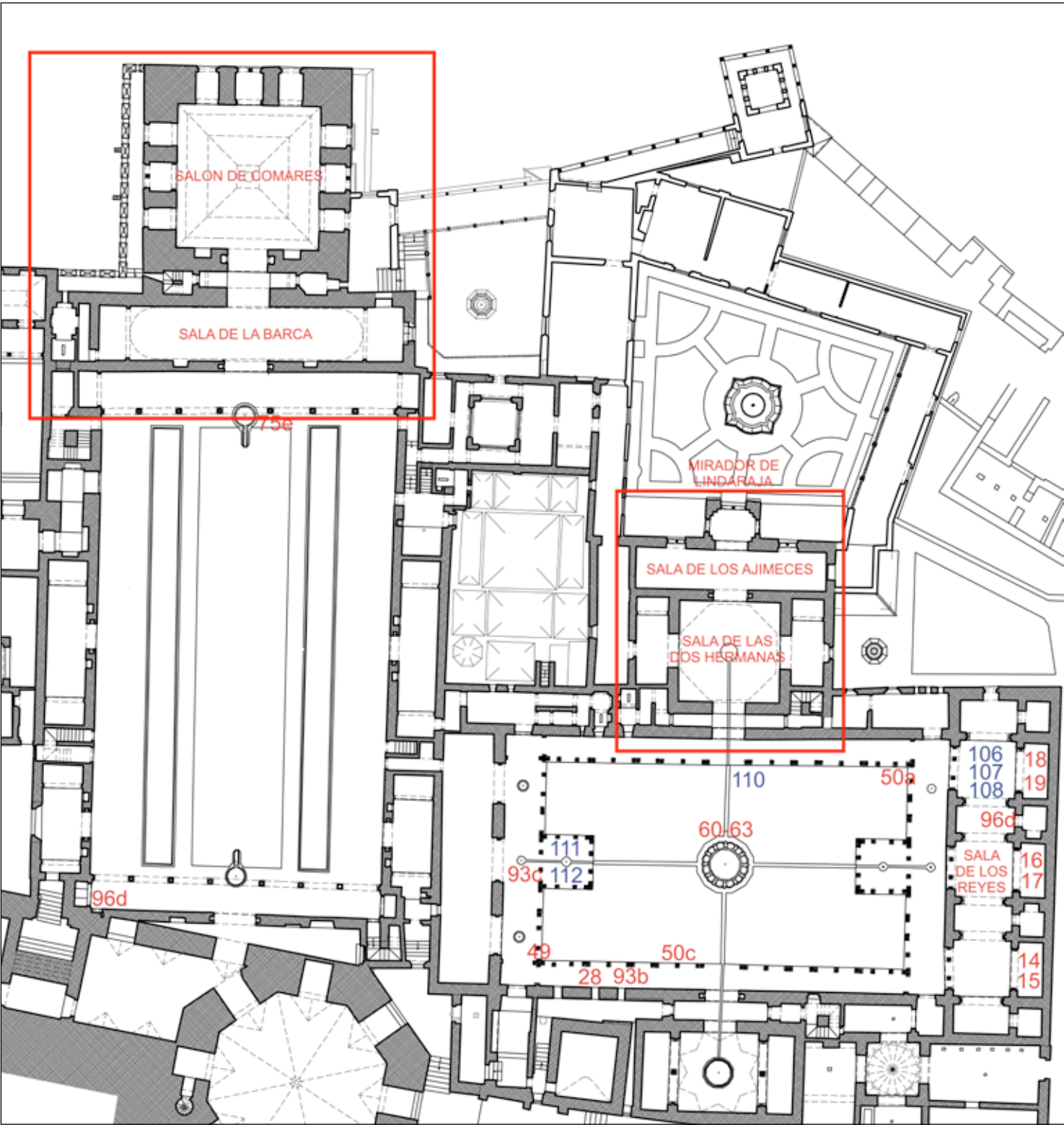
CAT. 144  
Cromolitografía, 539 x 402 mm (mancha)  
No se conservan los dibujos originales  
Bib.: Ortega (2007)  
Calcografía Nacional



MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA.  
PROVINCIA DE GRANADA.

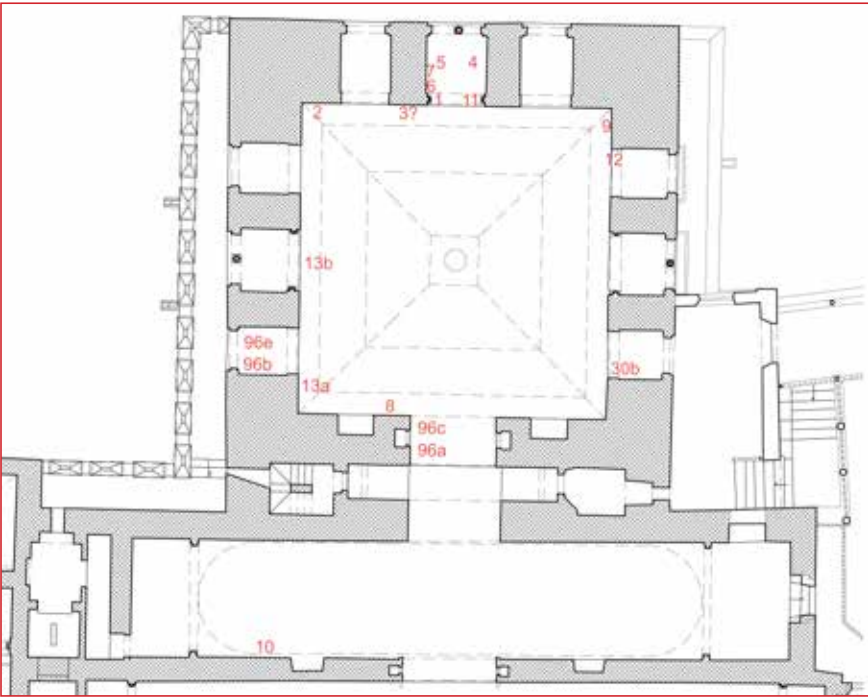


Planos de ubicación de los motivos dibujados. Palacio de la Alhambra

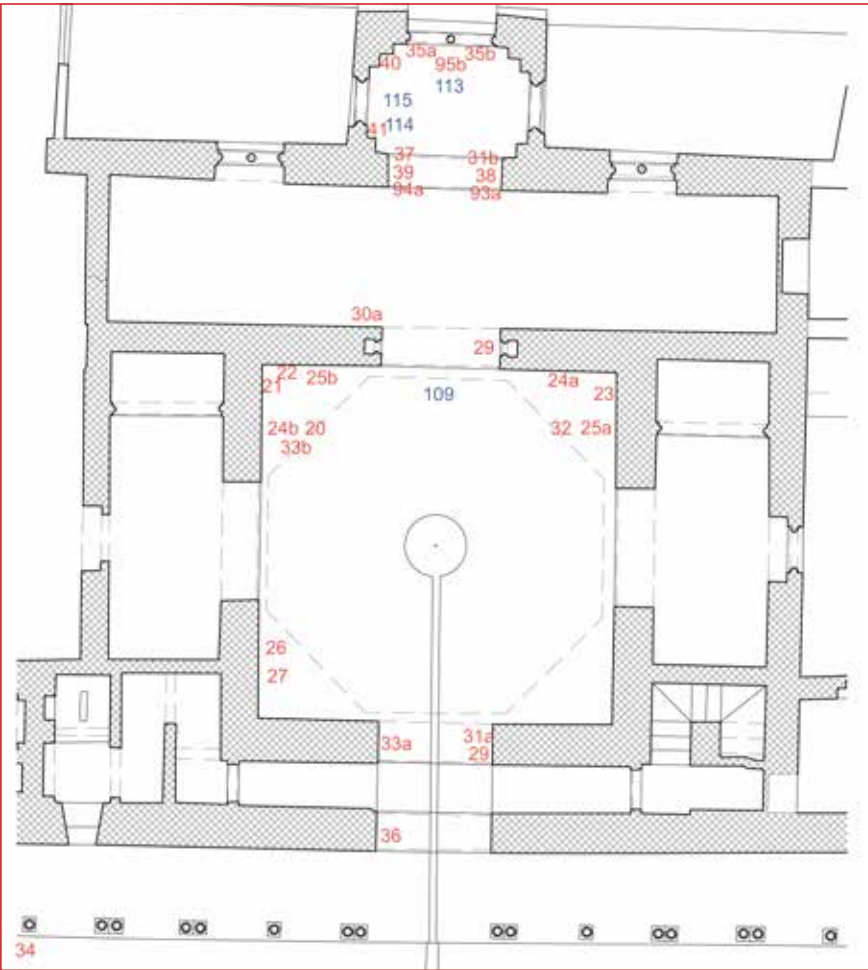


Casa Real, palacio de la Alhambra

Salón de Comares,  
palacio de la Alhambra



Sala de las Dos Hermanas,  
palacio de la Alhambra





ABAD CASAL (1982)

L. Abad Casal, “Algunas consideraciones sobre los colores romanos y su empleo en la pintura”, en *Homenaje a Sáenz de Buruaga*, Badajoz: Diputación Provincial, 1982, p. 397-406.

AGS 04266

Archivo General de Simancas, Secretaría de Guerra, legajo 04266 (4 de marzo de 1763).

ALMAGRO CÁRDENAS (1879)

A. Almagro Cárdenas, *Estudio sobre las inscripciones árabes de Granada*, Granada, 1879.

ALMAGRO GORBEA (1993)

A. Almagro Gorbea, *La Alhambra dibujada. Un recorrido por la planimetría histórica del monumento. Discurso pronunciado por el Ilmo. Sr. Antonio Almagro Gorbea*, Granada: Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias, 1993.

ALMAGRO GORBEA (1996)

A. Almagro Gorbea, “Jardín con plantas [y alzados] de papel”, en *Arquitectura en Al-Andalus. Documentos para el siglo XXI*, Granada: El Legado Andalusi, 1996, p. 205-284.

ALMAGRO GORBEA Y MAIER (2012)

A. Almagro Gorbea y J. Maier Allende, “Los inicios de la Arqueología islámica”, en M. Almagro Gorbea y J. Maier (coord.), *De Pompeya al Nuevo Mundo. La corona española y la arqueología en el siglo XVIII*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2012, p. 229-244.

ALMUNI (2007)

M. V. Almuni Balada, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic. Volum I*, Benicarló: Onada Edicions, 2007.

ALMUNI Y LLUÍS (1996)

M. V. Almuni Balada y J. Lluís i Guinovart, “La Traça de la catedral de Tortosa. Els models d’Antoni Guàrdia i Bernat Dalguaire”, *Lambard: Estudis d’Art Medieval*, 9 (1996) 23-37.

ALONSO Y JIMÉNEZ MARTÍN (2009)

B. Alonso Ruiz y A. Jiménez Martín, “La traza guipuzcoana de la Catedral de Sevilla”, en *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2009, vol. I, p. 63-74.

ALONSO Y JIMÉNEZ MARTÍN (2009b)

B. Alonso Ruiz y A. Jiménez Martín, *La traza de la iglesia de Sevilla*, Sevilla: Cabildo Metropolitano, 2009.

ALONSO Y JIMÉNEZ MARTÍN (2012)

B. Alonso Ruiz y A. Jiménez Martín, “A Fifteenth-Century Plan of the Cathedral of Seville”, *Architectural History*, 55 (2012) 55-77.

AMADOR DE LOS RÍOS (1883)

R. Amador de los Ríos, *Memoria acerca de algunas inscripciones árabigas de España y Portugal*, Madrid, 1883.

ANAHNAH Y KALAITZIDOU (2007)

N. Anahnah y M. Kalaitzidou, “Las inscripciones árabes de la Alhambra”, en J. Castilla Brazales (dir.), *Corpus epigráfico de la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra, 2007, p. 8-30.

ARBAIZA Y HERAS (2007)

S. Arbaiza y C. Heras, “Inventario de los dibujos de arquitectura de los siglos XVIII y XIX en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (VII)”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 104-105 (2007) 157-248.

ARÉVALO (2003)

F. M. Arévalo Rodríguez, *La representación de la ciudad en el Renacimiento. Levantamiento urbano y territorial*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2003.

ARGILÉS (2008)

C. Argilés i Aluja, “Maestre Carlín en Cataluña”, en *Magna hispalensis: los primeros años*, Sevilla: Taller Dereçeo, 2008, p. 61-87.

Arredondo (2002)

*Arredondo, pintor de Toledo*, textos de J. p. Muñoz Herrera y otros, cat. exp. (Museo de Santa Cruz, Toledo, mayo-junio 2002), Cuenca: Caja Castilla-La Mancha, 2002.

Arte islámico (1995)

*Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra, 1995.

BALMASEDA (2001)

L. Balmaseda, “La historia del hallazgo y la arqueología de Guarrazar”, en *El tesoro visigodo de Guarrazar*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2001.

BARRIO (1966)

M. Barrio, *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX. La Academia de Bellas Artes*, Bolonia, 1966.

BARRIO MOYA (1990)

J. L. Barrio Moya, “Testamento y muerte del arquitecto Juan Pedro Arnal”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 71 (1990) 481-492.

BARRIOS (2009)

J. M. Barrios Rozúa, “Una polémica en torno a los criterios para restaurar la Alhambra: Salvador Amador y Pascual y Colomer (1846-1849)”, *Reales Sitios*, 180 (2009) 42-70.

BARRIOS (2010)

J. M. Barrios Rozúa, “José Contreras, un pionero de la arquitectura neoárabe: sus trabajos en la Alhambra y la Alcaicería”, en J. A. González Alcántud (ed.), *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuros del pasado*, Barcelona: Anthropos, 2010, p. 311-338.

BASSEGODA (1981)

J. Bassegoda Nonell, “La fachada de la Catedral de Barcelona”, *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona*, 45 (1981) 263-307.

BÉDAT (1989)

C. Bédát, *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid: Fundación Universitaria Española y Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.



- BERMÚDEZ (1995)  
J. Bermúdez López (Coord.) *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, Comares, 1995.
- BEVILACQUA (1998)  
M. Bevilacqua, *Roma nel secolo dei Lumi. Architettura, erudizione, scienza nella pianta di G. B. Nolli “celebre geometra”*, Nápoles: Electa Napoli, 1998.
- BLAS, ROMERO DE TEJADA Y URRUTIA (1988)  
J. Blas, L. Romero de Tejada y E. Urrutia, “La edición de los Monumentos Arquitectónicos de España”, en *Monumentos Arquitectónicos de España*. Principado de Asturias, Oviedo: Ayuntamiento, 1988, p. 15-25.
- BORDES (2014)  
J. Bordes Caballero, *Monumentos Arquitectónicos de España (1852-1881)*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, 2014.
- BORSI (1985)  
S. Borsi, *Giuliano da Sangallo. I disegni di Architettura e dell'Antico*, Roma: Officina Edizioni, 1985.
- BRANDI (1989)  
C. Brandi, *Teoría de la restauración*, Madrid: Alianza, 1989.
- BRAVO (2012)  
A. Bravo, “El sepulcro del duque de Tetuán y la iconografía marroquí en el arte español del siglo XIX”, en *Fiestas y mecenazgo en las relaciones culturales del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, 2012.
- CABANELAS (1965)  
D. Cabanelas, “Las inscripciones de la Alhambra según el morisco Alonso del Castillo”, en *El morisco granadino Alonso del Castillo*, Granada: Patronato de la Alhambra, 1965, p. 25-55.
- CABANELAS (1970)  
D. Cabanelas, “La antigua policromía del techo de Comares de la Alhambra”, *Al-Andalus*, XXXV (1970) 423-451.
- CABANELAS (1988)  
D. Cabanelas, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra. Decoración, policromía, simbolismo y etimología*, Granada: Patronato de la Alhambra, 1988.
- CABANELAS Y FERNÁNDEZ-PUERTAS (1979-1981)  
D. Cabanelas y A. Fernández-Puertas, “El poema de la Fuente de los Leones”, *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17 (1979-1981) 3-88.
- CABEZA (2009)  
G. Cabeza Arnáiz, “Semblanza de Manuel de Assas”, en *Monumentos Arquitectónicos de España. Monasterio de San Juan de los Reyes*, Madrid: Instituto Juan de Herrera y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, 2009, p. 21-52.
- CALATRAVA (2011)  
J. Calatrava Escobar y otros, *Owen Jones y la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife; Londres: Victoria and Albert Museum, 2011.
- CAMACHO (2014)  
R. Camacho Martínez, *José Martín de Aldehuela (1724-1802)*, Málaga: Fundación Málaga, 2014.
- CASAMAR (2006)  
M. Casamar, “Alhambra II: un jarrón de la Alhambra no tan perdido”, en *Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y poder*, cat. exp., (Palacio de Carlos V, Granada, octubre 2006-marzo 2007), Granada: Patronato de la Alhambra, 2006, p. 59-64.
- CASTELLANO (1999)  
P. Castellano Mira, *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid: Istmo, 1999.
- CASTILLO (1564)  
Alonso del Castillo, “Istī`āb mā bi-Garnāṭa min al-aṣ`ār al-tawārij”, 1564, ms. inédito, Biblioteca Nacional de España, n. 7453.
- CHAMORRO Y ZARAGOZÁ (2012)  
M. A. Chamorro Trenado y A. Zaragozá Catalán, “La traza de la torre campanario de la iglesia de San Félix de Gerona”, *Goya. Revista de Arte*, 338 (2012) 1-15.
- CHÁVEZ GONZÁLEZ (2004)  
R. Chávez González, *El Alcázar de Sevilla en el siglo XIX*, Sevilla: Patronato del Real Alcázar de Sevilla, 2004.
- CHUECA (1952)  
F. Chueca Goitia, *El Museo del Prado: guiones de Arquitectura*, Madrid: Ínsula, 1952.
- CHUECA Y DE MIGUEL (2012)  
F. Chueca Goitia y C. de Miguel, *La vida y las obras del arquitecto Juan de Villanueva*, Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2012.
- CRUZ CABRERA Y GÓMEZ-MORENO (2007)  
P. Cruz Cabrera y J. M. Gómez-Moreno Calera, “Estudio histórico-artístico del palacio de la Madraza, antigua casa del cabildo de Granada”, en *La Madraza: pasado presente y futuro*, Granada: Universidad, 2007, p. 43-159.
- DERNBURG (1837)  
J. Dernburg, “Inscriptions de l'Alhambra”, en Girault de Prangey, *Essai sur l'architecture des arabes en Espagne, Sicile et Barbarie*, París, 1837, p. I-XXVIII.
- ELVIRA (1997)  
M. A. Elvira, *Cristina de Suecia en el Museo del Prado*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1997.
- ELVIRA (1998)  
M. A. Elvira, *El Cuaderno de Ajello y las esculturas del Museo del Prado*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998.
- ESTEBAN (2007)  
J. Esteban Chapapría, *La conservación del patrimonio español durante la II República [1931-1939]*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.
- ESTEBAN (2012)  
J. Esteban Chapapría, *Leopoldo Torres Balbás. Un largo viaje con la Alhambra en el corazón*, Valencia: Pentagraf, 2012.
- Exposición General de Bellas Artes (1856)*  
*Catálogo de las obras de pintura, escultura, arquitectura, grabado y litografía presentadas en la Exposición General de Bellas Artes [...] en las galerías del Ministerio de Fomento desde el 20 de Mayo de 1856 [...]*, Madrid, 1856.
- FERIA (2007)  
M. C. Feria García, “El tratado hispano-marroquí de amistad y comercio de 1767 en el punto de mira del traductor (II). Intervención de traductores e intérpretes: daguerrotipo de la trujamanería dieciochesca”, *Sendebat*, 18 (2007) 5-44.
- FERNÁNDEZ CASTRO (1977-1978)  
M. C. Fernández Castro, “Las llamadas ‘Termas’ de Rielves (Toledo)”, *Archivo Español de Arqueología* (1977-1978) 209-251.
- FERNÁNDEZ-PUERTAS (1974)  
A. Fernández-Puertas, *La escritura cúfica en los palacios de Comares y Leones*, Granada: Universidad, 1974.

FERNÁNDEZ-PUERTAS (1997)  
A. Fernández-Puertas, *The Alhambra I. From the Ninth Century to Yūsuf I (1354)*, Londres: Saqi Books, 1997.

FERNÁNDEZ-PUERTAS (2011)  
A. Fernández-Puertas, “Los textos poéticos de Ibn al-Jaṭīb y los coránicos del Salón de Comares (La Qubba del sultán Yūsuf I)”, *MEAH, Sección Árabe-Islam*, 60 (2011) 123-151.

FORD (1845)  
Richard Ford, *A Hand-book for Travellers in Spain and Readers at Home*, Londres: John Murray, 1845.

GALERA ANDREU (1992)  
P. Galera Andreu, *La imagen romántica de la Alhambra*, Madrid: El Viso, 1992.

GÁMIZ (2008)  
A. Gámiz Gordo, *Alhambra. Imágenes de ciudad y paisaje (hasta 1800)*, Granada: Fundación el Legado Andalusi, 2008.

GÁMIZ Y GARCÍA ORTEGA (2012)  
A. Gámiz Gordo y J. A. García Ortega, “La primera colección de vistas de la Mezquita-Catedral de Córdoba en el Voyage de Laborde (1812)”, *Archivo Español de Arte*, 338, LXXXV (2012) 105-124.

GÁRATE ROJAS (1999)  
I. Gárate Rojas, D. Gaspar Tébar y L. Prieto Prieto (col.), *Artes de los yesos: yeserías y estucos*, Madrid: Munilla-Lería, 1999.

GARCÍA BUENO (2006)  
A. García Bueno, “La policromía en la arquitectura nazarí”, en M. C. López-Pertiñez, *La carpintería en la arquitectura nazarí*, Granada: Instituto Gómez Moreno, Fundación Rodríguez Acosta, 2006, p. 68-87.

GARCÍA BUENO Y MEDINA FLÓREZ (2004)  
A. García Bueno y V. J. Medina Flórez, “The Nasrid Plasterwork at Qubba

Dar Al-Manjara L-Kubra in Granada: Characterisation of Materials and Techniques”, *Journal of Culture Heritage*, 5 (2004) 75-89.

GARCÍA BUENO, MEDINA FLÓREZ Y GONZÁLEZ SEGURA (2006)  
A. García Bueno, V. J. Medina Flórez y A. González Segura, “La policromía de los fragmentos de yeso almacenados en los depósitos del Museo de la Alhambra”, en *16th Internacional Meeting on Heritage Conservation*, Valencia: Universitat Politècnica de València, 2006, p. 1601-1614.

GARCÍA BUENO, MEDINA FLÓREZ Y GONZÁLEZ SEGURA (2010)  
A. García Bueno, V. J. Medina Flórez y A. González Segura, “La policromía de las yeserías del oratorio de la madraza de Yusuf I, Granada. Primeras aportaciones del estudio de materiales para la localización de zonas originales y añadidos”, *Al-Qantara*, XXXI (2010) 245-256.

GARCÍA DEL BUSTO (2013)  
J. L. García del Busto, *Las otras artes en la música de compositores académicos*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013.

GARCÍA GÓMEZ (1975)  
E. García Gómez, *Ibn Zamrak, el poeta de la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra, 1975 (reed. 2009).

GARCÍA GÓMEZ (1985)  
E. García Gómez, *Poemas árabes en los muros y fuentes de la Alhambra*, Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1985.

GARCÍA GÓMEZ (1987)  
E. García Gómez, *Foco de antigua luz sobre la Alhambra*, Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1987.

GASPAR (1911)  
M. Gaspar Remiro, “Las inscripciones de la Alhambra”, *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 1 (1911) 38-53, 93-108, 154-159.

AL-GAZZĀL (1980)  
Aḥmad b. al-Mahdī (al-Gazzāl), *Naṭīyat al-iṭṭihād fī l-muhādana wa-l-ḡihād. “Riḥlat al-Gazzāl wa-safāratu-hu ilā l-Andalus [1766-1767]”*, Ismāʿīl al-ʿArabī (ed.), Beirut: Dār al-Garb al-Islāmī, 1980.

GENTIL BALDRICH (1998)  
J. M. Gentil Baldrich, “El libro de perspectiva”, en *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz*, Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, p. 215-33.

GESNER (1565)  
Konrad von Gesner, *De omni rerum fossilium genere, gemmis, lapidibus, metallis, et huiusmodi, libri aliquot, plerique nunc primum editi*, Zurich: Iacobus Gefnervus, Tiguri, 1565.

GETTENS, FELLER Y CHASE (1993)  
Rutherford J. Gettens, Robert L. Feller y T. Chase, “Vermilion and cinnabar”, en A. Roy (ed.), *Artists’ Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Washington: The National Gallery of Art, 1993, vol. 2, p. 159-182.

GETTENS Y FITZHUGH (1993)  
Rutherford J. Gettens y Elisabeth West FitzHugh, “Azurite and Blue Verditer”, en A. Roy (ed.), *Artists’ Pigments. A Handbook of Their History and Characteristics*, Washington: The National Gallery of Art, 1993, vol. 2, p. 23-35.

GHISALBERTI (1994)  
C. Ghisalberty, “Tardogotico italiano”, en *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell’Architettura*, Milán: Bompiani, 1994, p. 427-431.

GOURY Y JONES (1842-1845)  
Joules Goury y Owen Jones, *Plans, Elevations, Sections, and Details of the Alhambra*, con apéndice epigráfico en inglés y francés de Pascual Gayangos, Londres: Owen Jones, 1842-1845.

HAMBLY (1988)  
M. Hambly, *Drawing Instruments. 1580-1980*, Londres: Sotheby’s Publications, 1988.

HERNÁNDEZ LATAS (2002)  
J. A. Hernández Latas, *Bernardino Montañés (1825-1893). Arte y erudición en la edad de la inocencia*, Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2002.

IBÁÑEZ DE SEGOVIA (1687)  
Gaspar Ibáñez de Segovia, marqués de Mondéjar, *Examen chronologico del año en que entraron los moros en España*, Madrid, 1687.

IBN FURKŪN (1987)  
Ibn Furkūn, *Dīwān Ibn Furkūn*, M. Bencherifa (ed.), Rabat, 1987.

IBN AL-JAṬĪB (1989)  
Ibn al-Jaṭīb, *Nuḡāḍat al-ḡirāb, III*, al-Sa’dīya Fāḡīya (ed.), Casablanca, 1989.

IBN AL-JAṬĪB (1989 b)  
Ibn al-Jaṭīb, *Dīwān Lisān al-Dīn Ibn al-Jaṭīb al-Salmānī*, Muḥammad Miftāḥ (ed.), Casablanca, 1989, 2 v.

IBN AL-ŶAYYĀB (1982)  
Ibn al-Ŷayyāb [Dīwān], *Ibn al-Ŷayyāb, el otro poeta de la Alhambra*, M. J. Rubiera Mata (ed. y trad.), Granada: Patronato de la Alhambra, 1982.

IBN ZAMRAK (1997)  
Ibn Zamrak, *Dīwān Ibn Zamrak al-Andalusī*, M. T. al-Nayfar (ed.), Beirut, 1997.

JIMÉNEZ MARTÍN (1994)  
A. Jiménez Martín, “El arquitecto en Roma”, *Artistas y Artesanos en la Antigüedad clásica. Cuadernos Emeritenses* (Mérida, Museo Nacional de Arte Romano), 8 (1994) 29-71.

JIMÉNEZ MARTÍN (1998)  
A. Jiménez Martín, “Contexto de la presente edición”, en *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz*, Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, p. 13-22.

- JIMÉNEZ MARTÍN (2006)  
A. Jiménez Martín, “La máquina de dibujar”, *Memorias de la Real Academia Sevillana de Ciencias*, 7 (2006) 87-98.
- JIMÉNEZ MARTÍN (2011)  
A. Jiménez Martín, “El arquitecto tardogótico a través de sus dibujos”, en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid: Sílex, 2011, p. 389-416.
- JIMÉNEZ MARTÍN (2013)  
A. Jiménez Martín, *Anatomía de la catedral de Sevilla*, Sevilla: Diputación Provincial, 2013.
- JIMÉNEZ MARTÍN (2014)  
A. Jiménez Martín, “16. Cornisa del orden bajo de la *scaenae frons* del Teatro”, en *Itálica, cien años, cien piezas*, Sevilla: Junta de Andalucía y Diputación Provincial, 2014, p. 54-55.
- JIMÉNEZ MARTÍN (2014 b)  
A. Jiménez Martín, “La catedral de Sevilla y el Gótico Mediterráneo”, en *Arquitectura tardogótica en la corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander: Universidad de Cantabria; Sevilla: Universidad de Sevilla, 2014, p. 179-200.
- JIMÉNEZ MARTÍN Y PÉREZ PEÑARANDA (1997)  
A. Jiménez Martín e I. Pérez Peñaranda, *Cartografía de la Montaña Hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*, Sevilla: Cabildo Metropolitano, 1997.
- JONES (1856)  
Owen Jones, *The Grammar of Ornament: Illustrated by Examples from various Styles of Ornament, One Hundred and Twelve Plates*, Londres: Day and Son Ltd., 1856.
- LAFUENTE (1859)  
E. Lafuente Alcántara, *Inscripciones árabes de Granada*, Madrid: Imprenta Nacional, 1859 (ed. facsímil con estudio preliminar de M. J. Rubiera Mata, Granada: Universidad, 2000).
- LAFUENTE FERRARI (1969)  
E. Lafuente Ferrari, *El pintor de Toledo Ricardo Arredondo. 1850-1911*, Madrid: Sociedad Española de Amigos del Arte, 1969.
- LASHERAS (2009)  
A. B. Lasheras Peña, “España en París. La imagen nacional en las Exposiciones Universales, 1855-1900”, tesis doctoral, Universidad de Cantabria, Santander, 2009.
- LAVALLE-COBO (2002)  
T. Lavalle-Cobo, *Isabel de Farnesio. La reina coleccionista*, Madrid: Caylus, 2002.
- LÉVI-PROVENÇAL (1931)  
E. Lévi-Provençal, *Inscriptions arabes d’Espagne*, Leyden y París: E.J. Brill, 1931, 2 v.
- LÓPEZ CRUZ, GARCÍA BUENO Y MEDINA FLÓREZ (2011)  
O. López Cruz; A. García Bueno y V. J. Medina Flórez, “Evolución del color en el alero de la fachada del rey D. Pedro, Real Alcázar de Sevilla. Aportaciones del estudio de materiales a la identificación de las intervenciones de restauración a lo largo de su historia”, *Arqueología de la Arquitectura*, 8 (2011) 163-178.
- LÓPEZ VIDRIERO (2001)  
M. L. López Vidriero (ed.), *Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2001.
- LOZANO (1804)  
P. Lozano, “Introducción a la explicación de los letreros árabes que se conservan en el Real Palacio de la Alhambra”, en *Antigüedades Árabes de España. Parte segunda, que contiene los letreros arábigos que quedan en el palacio de la Alhambra de Granada, y algunos de la Ciudad de Córdoba, publicados por la Real Academia de San Fernando, e interpretados y explicados de acuerdo suyo por Don Pablo Lozano, Bibliotecario de S.M. y académico de honor de ella*, Madrid: Imprenta Real, 1804.
- LLAGUNO (1829)  
Eugenio Llaguno, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración [...] acrecentadas [...] por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, 1829, 4 v.
- MAIER (2011)  
J. Maier Allende, *Noticias de antigüedades de las actas de las sesiones de la Real Academia de la Historia (1738-1791)*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2011.
- MAQQARĪ (1978-1980)  
Al-Maqqarī, *Azhār al-riyāḍ*, Rabat, 1978-1980, 4 v.
- MAQQARĪ (1988)  
Al-Maqqarī, *Nafḥ al-ṭīb*, I. ‘Abbās (ed.), Beirut, 1988, 8 v.
- MARÍAS (2001)  
F. Marías, “El Escorial entre dos Academias. Juicio y dibujos”, *Reales Sitios*, 149 (2001) 2-19.
- MARÍN (2006)  
A. Marín Fidalgo, *El Alcázar de Sevilla bajo los Borbones: el reinado de Felipe V (1700-1746)*, Sevilla: Guadalquivir, 2006.
- MARINONI (1751)  
Giovanni Jacopo de Marinoni, *De re ichnographica, cujus hodierna praxis exponitur, et propriis exemplis pluribus illustratur. Inque varias, quae contingere possunt, ejusdem aberrationes, posito quoque calculo, inquiritur*, Viena: Leopoldum Kaliwoda, 1751.
- MÁRMOL (1600)  
Luis del Mármol Carvajal, *Historia de la rebelión y del castigo de los moriscos del reino de Granada*, Málaga, 1600 (reed. fasc. Madrid, 1991).
- MARTIN (2008)  
T. Martín, “Debuxo dun rosetón. Dibujo de un rosetón”, en *Alfonso IX e a súa época. Alfonso IX y su época. Pro utilitate regni mei*, A Coruña: Ayuntamiento, 2008, p. 269-271.
- MARTÍN ESCUDERO (2011)  
F. Martín Escudero, *Las monedas de al-Ándalus. De actividad ilustrada a disciplina científica*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2011.
- MARTÍNEZ NÚÑEZ (2007)  
A. Martínez Núñez, *Epigrafía Árabe: catálogo del Gabinete de Antigüedades*, I. Rodríguez Casanova y A. Canto García (col.), Madrid: Real Academia de la Historia, 2007.
- MEDEROS (2010)  
A. Mederos Martín, “Análisis de una decadencia. La arqueología española del siglo XIX. El impulso isabelino (1830-1867)”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología. Universidad Autónoma de Madrid*, 36 (2010).
- MEDINA FLÓREZ Y GARCÍA BUENO (2001)  
V. J. Medina Flórez y A. García Bueno, “Técnica de ejecución de los zócalos de la Alhambra y del Cuarto Real de Santo Domingo”, *Cuadernos de la Alhambra*, 37 (2001) 9-20.
- MEDINA FLÓREZ Y GARCÍA BUENO (2002)  
V. J. Medina Flórez y A. García Bueno, “Metodología en la intervención de las pinturas de Qusayr Amra, Jordania”, *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, Sevilla (2202) 59-68.
- MELÓN JIMÉNEZ Y RODRÍGUEZ RUIZ (2015)  
M. A. Melón Jiménez y D. Rodríguez Ruiz (eds.), *José de Hermosilla y Sandoval (Llerena 1715-Madrid, 1776). Arquitecto e ingeniero militar*, Badajoz: Diputación de Badajoz, 2015.
- MERINO DE COS (2011)  
R. Merino de Cos, “José de Hermosilla y Sandoval y su propuesta de restauración de la Alhambra”, en *Actas del Séptimo Congreso Nacional*

de Historia de la Construcción, Santiago de Compostela 26-29 octubre 2011, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2011, p. 897-906.

MESURET (1966)  
R. Mesuret, “Documents et références sur Pierre Arnal, élève de l’Académie Royal de Toulouse”, en *Caravelle*, Toulouse, 1966.

MOLEÓN (1998)  
P. Moleón Gavilanes, *Juan de Villanueva*, Madrid: Akal, 1998.

MOLEÓN (2003)  
P. Moleón Gavilanes, *Arquitectos españoles en la Roma del ‘Grand Tour’ 1746-1796*, Madrid: Abada, 2003.

MOLEÓN (2011)  
P. Moleón Gavilanes, *El Museo del Prado. Biografía del edificio*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2011.

MONEO (1985)  
R. Moneo Vallés, “La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba”, *Arquitectura*, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 256, LXVI (1985) 26-36.

MUÑOZ GARCÍA (2009)  
M. Muñoz García, “Interpretación arqueológica de una catedral gótica”, en *La catedral de Santa María de Cuenca. Tres décadas de intervenciones para su conservación*, Madrid: Fundación ACS, 2009, p. 95-103.

MURPHY (1813-1816)  
James Cavanah Murphy, *Las antigüedades árabes de España. La Alhambra, Granada*, Londres, 1813-1816.

NAVASCUÉS (1973)  
P. Navascués Palacio, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1973.

NAVASCUÉS (1993)  
P. Navascués Palacio, *Arquitectura española, 1808-1914*, (Summa Artis, 35), Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

NAVASCUÉS (2015)  
P. Navascués Palacio, “La Alhambra como ismo arquitectónico: Rafael Contreras”, en *Historia, estética y poética en la modernidad del Romanticismo: Washington Irving en la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra, 2015.

NIETO Y LUCA DE TENA (1992)  
M. Nieto Cumplido y C. Luca de Tena y Alvear, *La Mezquita de Córdoba: planos y dibujos*, Córdoba: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, 1992.

Noticia de las pinturas  
“Noticia de las pinturas que posee la Real Academia de San Fernando según el orden de su numeración, 1796-1805”, núm. 198, nota 126 (manuscrito).

NUNES DA SILVA (2011)  
R. J. Nunes da Silva, “Os arquitectos e a arquitectura tardo-gótica em Portugal”, en *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, Madrid: Sílex, 2011, p. 503-41.

NYKL (1936)  
A. R. Nykl, “Inscripciones árabes de la Alhambra y del Generalife”, *Al-Andalus*, IV (1936) 174-194.

OCAÑA (1988-1990)  
M. Ocaña Jiménez, “Inscripciones árabes fundacionales de la Mezquita de Córdoba”, *Cuadernos de Madinat al-Zahra*, 2 (1988-1990) 9-28.

OLIVER (1875)  
M. J. Oliver Hurtado, *Granada y sus monumentos árabes*, Málaga, 1875.

ORIHUELA (2008)  
A. Orihuela Uzal, “La conservación de alicatados en la Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras (1847-1890): ¿modernidad o provisionalidad?”, en *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*, Granada: Editorial Comares, 2008, p. 125-152.

ORTEGA (2007)  
J. Ortega Vidal, “La Alhambra y la Escuela de Arquitectura”, en *Monumentos Arquitectónicos de España. El Palacio árabe de la Alhambra*, Madrid: Instituto Juan de Herrera y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, 2007, p. 1-31.

ORTEGA (2011)  
J. Ortega Vidal, “El dibujo del patrimonio y su vida gráfica”, en *Documentación gráfica del patrimonio*, Madrid: Ministerio de Cultura, Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2011, p. 46-63.

ORTEGA Y SOBRINO (2007)  
J. Ortega Vidal y M. Sobrino, *Monumentos Arquitectónicos de España. El Palacio árabe de la Alhambra*, Madrid: Instituto Juan de Herrera y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, 2007.

PANADERO (1994)  
N. Panadero Peropadre, “Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el gabinete árabe del Palacio Real de Aranjuez”, *Reales Sitios*, 122 (1994) 33-40.

PÉREZ GALLARDO (2015)  
H. Pérez Gallardo, *Fotografía y Arquitectura en el siglo XIX. Historia y representación monumental*, Madrid: Cátedra, 2015.

PÉREZ HIGUERAS (2004)  
M. T. Pérez Higuera, “Juan Guas. Proyecto para la iglesia de San Juan de los Reyes en Toledo”, en *Isabel la Católica. La magnificencia de un reinado*, Salamanca, 2004, p. 279.

PÉREZ SÁNCHEZ Y DE MIGUEL (2005)  
A. Pérez Sánchez y p. de Miguel Egea, *El Liceo Artístico y Literario de Madrid (1837-1851)*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.

PIQUERO (1993-1994)  
B. Piquero López, “Representaciones de las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada en el siglo XVIII: dos nuevos dibujos para las *Antigüedades Árabes de España*”, *Anales de Historia del Arte (homenaje al profesor Dr. D. José María de Azcárate y Ristori)*, Editorial Complutense, 4 (1993-1994) 649-662.

*Premios de la Real Academia (1766) Distribución de los premios concedidos por el Rey nuestro señor a los discípulos de las nobles artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando en la Junta General de 3 de agosto de 1766*, Madrid, 1766.

PRIETO (2005)  
J. M. Prieto González, *Aprendiendo a ser arquitectos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 158-170.  
  
PUERTA (2011)  
J. M. Puerta Vilchez, *Leer la Alhambra. Guía visual del monumento a través de sus inscripciones*, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, y Edilux, 2011.

RAQUEJO (1988)  
T. Raquejo Grado, “La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaries”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, I (1988).

RODRÍGUEZ BARBERÁN (2014)  
F. J. Rodríguez Barberán (dir.), *Richard Ford, viajes por España (1830-1833)*, cat. exp. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, noviembre 2014-febrero 2015), Madrid: Real Academia y Fundación MAPFRE, 2014.

RODRÍGUEZ DÍAZ (2001)  
E. Rodríguez Díaz, “La industria del libro manuscrito en Castilla: fabricantes y vendedores de



- pergamino [ss. XII-XV]”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 28 (2001) 313-351.
- RODRÍGUEZ RUIZ (1985)  
D. Rodríguez Ruiz, “De la utopía a la Academia: el tratado de *Architectura Cívil* de José de Hermosilla”, *Fragmentos* (1985).
- RODRÍGUEZ RUIZ (1990)  
D. Rodríguez Ruiz, “Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto”, *Espacio, Tiempo y Forma* (Serie VII. Historia del Arte), I, 3 (1990) 225-257.
- RODRÍGUEZ RUIZ (1992)  
D. Rodríguez Ruiz, *La memoria frágil. José de Hermosilla y las Antigüedades Árabes de España*, Madrid: Fundación Cultural COAM, 1992.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2000)  
D. Rodríguez Ruiz, “Sobre los dibujos del palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada conservados en la Real Biblioteca”, *Reales Sitios*, 145 (2000) 16-27.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2000 b)  
D. Rodríguez Ruiz, “El Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada. Arquitectura e historia en el siglo XVIII”, en Pedro Galera (ed.), *Carlos V y la Alhambra*, Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2000, p. 163-193.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2001)  
D. Rodríguez Ruiz, “Las Trazas del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada”, en María Luisa López Vidriero (ed.), *Las Trazas de Juan de Herrera y sus seguidores*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2001, p. 417-447.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2002)  
D. Rodríguez Ruiz, “Arquitectura y Academia durante el reinado de Fernando VI”, en *Fernando VI y Bárbara de Braganza (1746-1759). Un reinado bajo el signo de la paz*, cat. exp. (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, noviembre 2002-enero 2003), Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002, p. 219-243.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2003)  
D. Rodríguez Ruiz, “La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante los primeros Borbones (1700-1770)”, *Quintana. Revista do Departamento de Historia da Arte*, Universidad de Santiago de Compostela, 2 (2003) 57-94.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2004)  
D. Rodríguez Ruiz, *El Palacio y los Jardines del Real Sitio de La Granja de San Ildefonso*, Madrid: El Viso, 2004.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2006)  
D. Rodríguez Ruiz, “La fortuna e infortunios de los Jarrones de la Alhambra en el siglo XVIII”, en María del Mar Villafranca (ed.), *Los Jarrones de la Alhambra: simbología y poder*, cat. exp. (Palacio de Carlos V, Granada, octubre 2006-marzo 2007), Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife, 2006, p. 97-122.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2009)  
D. Rodríguez Ruiz, “José de Hermosilla y Sandoval. Plano de los paseos del Prado, Recoletos y Atocha de Madrid (1767)”, en *Dibujos de Arquitectura y Ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglo XVIII*, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 2009, p. 46-48.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2013)  
D. Rodríguez Ruiz, “Lo *Studio d'Architettura Civile* di Domenico De Rossi e la sua influenza in Spagna”, en Aloisio Antinori (ed.), *Studio d'Architettura Civile. Gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, Roma: Quasar, 2013, p. 115-141.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2014)  
D. Rodríguez Ruiz (ed.), *Bernini, Roma y la Monarquía Hispánica*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014.
- RODRÍGUEZ RUIZ (2015)  
D. Rodríguez Ruiz, “José de Hermosilla. Arquitecto”, en M. A. Melón Jiménez y D. Rodríguez Ruiz (eds.), *José de Hermosilla y Sandoval (Llerena 1715-Madrid, 1776). Arquitecto e ingeniero militar*, Badajoz: Diputación de Badajoz, 2015, p. 17-45.
- RODRÍGUEZ RUIZ Y SAMBRICIO (1998)  
D. Rodríguez Ruiz y C. Sambricio, “El conde de Aranda y la arquitectura española de la Ilustración”, en J. Ferrer Benimeli (ed.), *El conde de Aranda*, Zaragoza: Diputación de Aragón, 1998, p. 149-171.
- RUBIO Y ACEMEL (1912)  
G. Rubio e I. Acemel Rodríguez, “El Maestro Egas en Guadalupe”, *Boletín de la Real Sociedad Española de Excursiones*, XX (1912) 192-229.
- RUIZ CABRERO (2011)  
G. Ruiz Cabrero, “Los Omeyas en Spain. Monumentos latino-bizantinos y la Mezquita de Córdoba”, en *Monumentos Arquitectónicos de España. Monumentos latino-bizantinos de Córdoba (Mezquita de Córdoba)*, Madrid: Instituto Juan de Herrera y Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, UPM, 2011, p. 1-24.
- RUIZ DE LA ROSA (1998)  
J. A. Ruiz de la Rosa, “La Geometría del ms atribuido a Hernán Ruiz ‘El Joven’ y conocido como *Libro de Arquitectura*”, en *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz*, Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, p. 97-141.
- ŞÂDIQ (1997)  
Şabiḥ Şadiq, “El morisco Alonso del Castillo (1520-1620?). El primer manuscrito bilingüe sobre la epigrafía de la Alhambra”, Madrid: Universidad Complutense, 1997 (tesis doctoral inédita, dirigida por M. J. Viguera Molins).
- SÁINZ MORENO (2011)  
J. Sáinz Moreno, *Ricardo Arredondo: maestro secreto de Pablo Picasso en Toledo*, Madrid, 2011.
- SAMBRICIO (1973)  
C. Sambricio, “Juan Pedro Arnal, arquitecto del siglo XVIII”, *Archivo Español de Arte*, 46 (1973).
- SAMBRICIO (1980)  
C. Sambricio, “Jose de Hermosilla y el ideal historicista en la arquitectura de la Ilustración”, *Goya: Revista de Arte*, 159 (1980) 140-151.
- SAMBRICIO (1986)  
C. Sambricio, *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, 1986.
- SANABRIA (1992)  
S. L. Sanabria, “A Late Gothic Drawing of San Juan de los Reyes in Toledo at the Prado Museum in Madrid”, *Journal of the Society of Architectural Historians*, 51 (1992) 161-173.
- SÁNCHEZ LÁZARO (1990)  
T. Sánchez Lázaro, “Instrumentos topográficos del siglo XVIII”, *Informes de la Construcción*, 41 (1990) 19-24.
- SANCHO (1989)  
J. L. Sancho, “El Arco triunfal a la gloria de Carlos III de Juan Pedro Arnal”, *Espacio, Tiempo y Forma*, II (1989).
- SEVILLA (1891)  
F. Sevilla, *Anuario literario y artístico para el año 1891*, Madrid, 1891.
- SHAKESPEAR (1816)  
John Shakespear, “A Collection of the Historical Notices and Poems in the Alhambra of Granada”, en *History of the Mahometan Empire in Spain*, Londres, 1816 (intr. a la 1ª ed. inglesa de la publicación de J. Cavanah Murphy).

SIMAL (2008)  
M. Simal López, “El palacio de España en Roma a través de los dibujos de Ferdinando Fuga y José de Hermosilla”, *Archivo Español de Arte*, 321 (2008).

SOTOMAYOR Y ORFILA (2011)  
M. Sotomayor y M. Orfila, “El foro de la Granada romana. Planos, plantas, alzados y dibujos”, *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad de Granada*, 21 (2011).

SOUGEZ Y PÉREZ GALLARDO (2003)  
M-L. Sougez y H. Pérez Gallardo, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid: Cátedra, 2003.

TÉLLEZ (2005)  
D. Téllez Alarcia, “Documentation Concerning the Role of Ricardo Wall (1694-1777) in the Restoration of the Arab Palace of La Alhambra”, *Archivium Hibernicum* (Dublín), LXI (2005).

TWISS (1775)  
Richard Twiss, *Travels through Portugal and Spain in 1772 and 1773*, Londres, 1775 (reed. en castellano, Madrid: Cátedra, 1999).

VALIS (1991)  
N. Valis, *Jacinto Octavio Picón, novelista*, Barcelona: Anthropos, 1991.

VALLEJO (2014)  
C. Vallejo Naranjo, “Consideraciones iconográficas sobre las pinturas de la Sala de los Reyes de la Alhambra de Granada”, *Eikón Imago*, 5 (2014) 29-74.

VELA (2009)  
F. Vela Cossío, “San Juan de los Reyes en la colección Monumentos Arquitectónicos de España”, en *Monumentos Arquitectónicos de España. Monasterio de San Juan de los Reyes*, Madrid: Instituto Juan de Herrera y Escuela Técnica Superior

de Arquitectura de Madrid, UPM, 2009, p. 1-19.

VELA Y CABEZA (2009)  
F. Vela Cossío y G. Cabeza, *Monumentos Arquitectónicos de España. Monasterio de San Juan de los Reyes*, Madrid: Escuela Técnica Superior de Arquitectura, UPM, 2009.

VELÁZQUEZ DE ECHEVERRÍA (1764)  
Juan Velázquez de Echeverría, *Paseos por Granada y sus contornos o Descripción de sus antigüedades y monumentos*, Granada, 1764 (reed. 1814; ed. facs. al cuidado de C. Viñes Millet, Granada: Universidad, 1993).

YÜSUF III (1965)  
Yūsuf III, *Dīwān malik Garnāṭa Yūsuf al-ṭālīṭ*, ‘A. A. Gannūn (ed.), 2ª ed., El Cairo, 1965.

EXPOSICIÓN ORGANIZADA POR LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SAN FERNANDO Y LA FUNDACIÓN MAPFRE

Del 23 de septiembre al 8 de diciembre de 2015

Exposición

COMISARIO  
Antonio Almagro Gorbea

PROYECTO  
Museo de la Real Academia  
de Bellas Artes de San Fernando  
FUNDACIÓN MAPFRE

COORDINACIÓN  
Ascensión Ciruelos Gonzalo  
Rosa Mª Recio Aguado

RESTAURACIÓN  
Judit Gasca Miramón  
Ángeles Solís Parra  
Silvia Viana Sánchez

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE  
Almudena Palancar Barroso

MONTAJE, ENMARCADO  
Y MOVIMIENTO DE OBRAS  
José Blas del Mazo  
David López Carracedo  
Antonio Martín Garvín  
Alejandro Segovia Díaz

VIGILANCIA Y ATENCIÓN AL VISITANTE  
MagmaCultura S.L.

Catálogo

EDICIÓN  
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.  
Alcalá 13, 28014 Madrid. [www.rabasf.com](http://www.rabasf.com)  
FUNDACIÓN MAPFRE. Paseo de Recoletos 23,  
28004 Madrid. [www.fundacionmapfre.org](http://www.fundacionmapfre.org)

EDICIÓN CIENTÍFICA  
Antonio Almagro Gorbea

TEXTOS  
Antonio Almagro Gorbea  
Ana García Bueno  
Alfonso Jiménez Martín  
Pedro Navascués Palacio  
Javier Ortega Vidal  
José Miguel Puerta Vilchez  
Delfín Rodríguez Ruiz

FOTOGRAFÍA  
Pablo Linés Viñuales,  
Antonio Almagro Gorbea

TRATAMIENTO DE IMÁGENES  
Jaime Cazorla Sánchez, Héctor López Ulloa

DISEÑO Y MAQUETA  
Adela Morán

IMPRESIÓN Y FOTOMECÁNICA  
Brizzolis, arte en gráficas

ENCUADERNACIÓN  
Ramos S.L.

© Real Academia de Bellas Artes de San Fernando  
© FUNDACIÓN MAPFRE  
© De los textos, sus autores

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS  
© Patronato de la Alhambra y del Generalife [cat. 14-15 (il.),  
16-17 (il.), 18-19 (il.), 67 (il.)]  
© Real Academia de la Historia [il. 3, 4, 5, 6, 9 y 19 del texto  
de J. M. Puerta]  
© Enrique Sáenz de San Pedro [cat. 14, 15, 16, 17, 18, 19]  
© José Miguel Puerta Vilchez [il. 7 e il. 8 de las pág. 119-120,  
cat. 34 (il.) y cat. 65 (il.)]  
© Ana García Bueno [ilustraciones de su capítulo]

ISBN: 978-84-96406-34-6  
DL: M-23123-2015



Cubierta: Diego Sánchez Sarabia, *Capitel nazari del salón  
de Comares*, 1762 [detalle de cat. 1]  
Pág. 3: *Patio de los Leones, palacio de la Alhambra*. © Pablo Linés  
Pág. 4: *Mezquita de Córdoba*. © Pablo Linés